ND
623
L5R3
fasc.7

COMUNE DI MILANO

7° FASCICOLO - 1911 -

PUBBLICATO IL 15 MARZO 1912.

LIBRARY
JUN 4 1973
UNIVERSITY OF TORONTO

RACCOLTA VINCIANA

PRESSO

L'ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE

DI

MILANO

CASTELLO SFORZESCO

LA RACCOLTA VINCIANA

NEL SETTIMO ANNO DI VITA

LA RACCOLTA VINCIANA può rallegrarsi per l'incremento avuto nel 1911 e pei nuovi attestati di simpatia che eminenti studiosi hanno voluto darle. Ai nuovi Aderenti mandiamo un saluto cordiale, in particolar modo al chiaro e fortunato custode della grande Arca Vinciana, Hon. Fortescue, Bibliotecario del Castello Reale di Windsor, che ha accompagnato la sua adesione con tali parole da renderci sicuri che non sarà mai per mancarci il suo appoggio e il suo consiglio; e a Sir Herbert Thompson Bart, di Londra, il quale, imitando l'esempio del benemerito nostro Comm. Lattes, ci ha donato una somma di denaro da noi impiegata nell'acquisto di quasi tutte le pubblicazioni di antiquariato registrate nel presente Bollettino.

L'affluenza di pubblicazioni alla Raccolta è stata anche maggiore che negli anni passati; a ciò hanno senza dubbio contribuito i benevoli giudizi espressi da alcuni scrittori stranieri su Riviste molto diffuse: citiamo, per esempio, Salomon Reinach, nell'*Art Journal,* e Sir Herbert Cook nel *Burlington Magazine.* Il protocollo della Raccolta Vinciana è arrivato, al 31 dicembre, al numero millesettecentonovanta.

Tutto quanto di meglio è stato pubblicato su Leonardo ci è pervenuto: e invero, in questi ultimi diciotto mesi, gli studi vinciani hanno dato mirabili prove di attività: opere di singo-

lare importanza, e anche di singolare bellezza, hanno veduto la luce: il nostro Dott. Calvi ha legato il suo nome al Codice Leicester, tre valorosi professori norvegesi, Wangesten, Fonahn e Hopstock, hanno iniziato la pubblicazione sistematica dei disegni di Windsor, con rigoroso metodo e con tale preparazione da non lasciar dubbio che essi condurranno a termine la grandiosa impresa. La Scandinavia prende ora un posto ben notevole negli studi leonardeschi anche pei due poderosi volumi, su Leonardo, di Osvald Siren e di Jens Thiis, norvegese l'uno, svedese l'altro.

Numerose e pregevoli sono state anche le monografie: attivissimi come sempre il Solmi e il Baratta; il Duhem ha continuato le sue geniali indagini sulle fonti di Leonardo, l'Holl ha approfondito con nuovi studi l'anatomia leonardesca, e, polemizzando col Roth, ne ha messo in maggior luce l'immenso valore anche di fronte alla anatomia moderna. E molti altri, come il nostro Bollettino dimostra, hanno portato utili contributi al colossale monumento che la scienza del nostro tempo sta erigendo a Leonardo da Vinci.

E noi procediamo con entusiasmo nella nostra modestissima opera di bibliografi e di raccoglitori.

Ettore Verga.

ELENCO DEGLI ADERENTI

Accademia delle Scienze, Parigi.
Accademia Imperiale delle Scienze, Vienna.
Accademia delle Scienze, Cracovia.
Accademia delle Scienze, Lipsia.
Accademia Reale delle Scienze, Monaco di Baviera.
Accademia di scienze lettere ed arti, Lucca.
AIROLDI Avv. G., già Commissario Prefettizio del Comune di *Milano.*
ALBANI Prof.ª MARIA, *Milano.*
ALFIERI e LACROIX, *Milano.*
ANCONA Dott. MARGHERITA, *Milano.*
ANDERSON DOMENICO, *Roma.*
ANNONI Arch. AMBROGIO, *Milano.*
ARBELET PAUL, Professore nel liceo Descartes, *Tours.*
ARNALDI Conte ANTONIO, Direttore della « Rivista d'artiglieria e genio », *Roma.*
AUBERT Doct. ANDREAS, *Abbedingen* presso *Christiania.*
BARATTA MARIO, *Voghera.*
BARCLAY BARON, *Bristol.*
BAZZERO Conte CARLO, *Milano.*
BEJA ERNESTO, *Rosasco Lomellina.*
BELTRAMI GIOVANNI, Pittore, *Milano.*
BELTRAMI GIUSEPPE, *Milano.*
BERETTA FRANCESCO, *Milano.*
BERTARELLI Dott. ACHILLE, *Milano.*
BERTELSMANN C., Editore, *Gütersloh.*

Bertoglio Pisani Conte Napoleone, *Milano.*
Besso Marco, *Roma.*
Bibliographisches Institut, Lipsia.
Biscaro Avv. Gerolamo, *Milano.*
Blaserna Pietro, Senatore del Regno, Presidente della Regia Accademia dei Lincei, *Roma.*
Bocca fratelli, editori, *Torino.*
Bode Dott. Wilhelm, Direttore Generale dei Musei Prussiani, *Berlino.*
Bonelli Dott. Giuseppe, sotto-archivista di Stato, *Torino.*
Bonnamen René, *Lione.*
Bormann Dott. Giorgio, *Berlino.*
Borromeo Arese Conte Giberto, *Milano.*
Bottazzi Dott. Filippo, Prof. nella R. Università, *Napoli.*
Braschi Antonia, *Milano.*
Brinton Selwyn, *Guilford.*
Brockhaus Dott. Heinrich, Direttore dell'Istituto germanico di Storia dell'Arte, *Firenze.*
Brun Doct. Carl, Professore nel Politecnico, *Zurigo.*
Brusconi Arch. Augusto, Direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Lombardia, *Milano.*
Cagnola nob. Dott. Guido, *Milano.*
Calvi nob. Dott. Gerolamo, *Milano.*
Calwey Georg D. W., Editore, *Monaco di Baviera.*
Cantor Dott. Moritz, Hofrath, *Heidelberg.*
Carocci Guido, Direttore dell'« Arte e Storia », *Firenze.*
Carotti Dott. Giulio, Prof. nella R. Accademia di Belle Arti, *Milano.*
Cavenaghi Prof. Luigi, Direttore delle Gallerie Vaticane, *Milano.*
Cazzamini Mussi Francesco, *Milano.*
Cermenati Mario, Professore nella R. Università di *Roma.*
Chamberlain Stewart Houston, *Bayreuth.*
Cheramy P. A., *Parigi.*
Clausse Gustave, *Parigi.*
Colombo Giovanni, Professore nella R. Università di *Bologna.*
Colombo Prof. Giuseppe, Senatore del Regno, *Milano.*

Cook Herbert F., *Esher* (Inghilterra).
Cook Theodore Andrea, *Londra*.
Crespi Dott. Achille, *Milano*.
Crespi Cristoforo, *Milano*.
Crespi Gaetano, *Milano*.
Crippa Avv. Ambrogio, *Milano*.
Croce Benedetto, *Napoli*.
Decio Dott. Carlo, *Milano*.
De Gubernatis Conte Angelo, *Roma*.
Del Lungo Prof. Isidoro, Senatore del Regno, *Firenze*.
De Marchi Attilio, Professore nella R. Accademia Scientifico-letteraria di *Milano*.
De Marinis E., *Firenze*.
De Toni Prof. G. Battista, *Modena*.
D' Eufemia Dott. Angelo, *Napoli*.
Donzelli Antonio, Scultore, *Milano*.
Dorez Léon, *Parigi*.
Duhem P., Professore nella Università di *Bordeaux*.
Duhousset, Lieutenant Colonel, *Paris*.
Ernesström Dott. G., *Stocolma*.
Errera Paul, Professore nella Università di *Bruxelles*.
Evlahov Dott. Alessandro, Professore nell' Università di *Varsavia*.
Faculté des Lettres, Bordeaux.
Fantoli Ing. Gaudenzio, *Milano*.
Favaro Antonio, Professore nella R. Università di *Padova*.
Förster Doct. A., *Masmünster* (*Ober-Elsass*).
Fortescue Hon. I. W., Reale Bibliotecario del Castello di *Windsor*.
Friedmann Coduri Teresita, *Milano*.
Frimmel, von, Th., *Vienna*.
Frizzoni Dott. Gustavo, *Milano*.
Frova Dott. Arturo, *Milano*.
Fumagalli Carlo, *Milano*.
Fumagalli Prof. Giuseppe, Direttore della R. Biblioteca estense, *Modena*.
Fumi Luigi, Direttore del R. Archivio di Stato, *Milano*.

GABBA AVV. BASSANO, *Milano.*
GAFFURI PAOLO, Direttore dell' Istituto italiano d'Arti grafiche, *Bergamo.*
GALLAVRESI Dott. GIUSEPPE, *Milano.*
GAUTHIEZ PIERRE, *Parigi.*
Geographical (Royal) Society, Londra.
GNECCHI FRANCESCO, *Milano.*
GNOLI Prof. DOMENICO, *Roma.*
GRAEFF Dott. WALTER, *Monaco di Baviera.*
GREPPI Nob. EMANUELE, Sindaco di *Milano.*
GRONAU Dott. GIORGIO, *Firenze.*
HEITZ I. H., Editore, *Strasburgo.*
HERDER B., Editore, *Friburgo in Brisgovia.*
HERZFELD MARIE, *Vienna.*
HILL G. F., *Londra.*
HOERTH Dott. OTTO, *Lipsia.*
HOLL M., Professore nella Università di *Graz.*
HOPSTOCK HALFDAN, Professore di anatomia nell' Università, *Cristiania.*
HORNE HERBERT, *Firenze.*
Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano.
JENSEN CARL, *Berlino.*
JOHNSON FEDERICO, *Milano.*
JUSTI Dott. CARLO, *Bonn.*
KLAIBER Dott. HANS, *Monaco di Baviera.*
KLEIN Dott. GUSTAV, *Monaco di Baviera.*
KOETSCHAU Doct. KARL, Direttore del R. Museo Storico, *Dresda.*
KREMBS Dott. B., *Coblenza.*
KULCZYCKI Dott. LADISLAO, *Milano.*
LATTES Dott. ELIA, *Milano.*
LEDERER Dott. ALESSANDRO, *Buda-Pest.*
LEVI PRIMO, *Roma.*
LUMBROSO Barone ALBERTO, *Roma.*
LUZIO ALESSANDRO, Direttore del R. Archivio di Stato in *Mantova.*
MAC CURDY EDWART, *Londra.*

MAJOCCHI Sac. Dott. RODOLFO, Rettore del Collegio Borromeo, *Pavia*.

MALAGUZZI VALERI FRANCESCO, Ispettore presso la R. Pinacoteca di Brera, *Milano*.

MANCHOT Prof. W., Architetto, *Francoforte sul Meno*.

MARTINAZZOLI Dott.ª ANTONIETTA, *Milano*.

MASSALOFF, DE, N., *Mosca*.

Mathematische Gesellschaft, Amburgo.

MAZZONI Prof. GUIDO, *Firenze*.

MELZI D'ERIL Conte LODOVICO, *Milano*.

Mercure de France, Parigi.

MEZZANOTTE Ing. PAOLO, *Milano*.

MICHEL Dott. Prof. ERSILIO, *Livorno*.

MÖLLER EMIL, *Dortmund*.

MONTGOMERY CARMICHAEL, Console Britannico, *Livorno*.

MONTI Dott. SANTO, Direttore del Museo Civico, *Como*.

MORANDI Prof. LUIGI, Senatore del Regno, *Roma*.

MORETTI Arch. GAETANO, già Direttore del R. Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti di Lombardia, *Milano*.

MORETTI MARINO, *Milano*.

MORPURGO Dott. LIA, *Milano*.

MORPURGO SALOMONE, Direttore della R. Biblioteca Nazionale, *Firenze*.

MORTET VICTOR, Bibliotecario dell'Università, *Parigi*.

MOTTA Ing. EMILIO, Bibliotecario della Trivulziana, *Milano*.

MÜLLER-WALDE Doct. PAUL, *Charlottenburg*.

MURRAY JOHN, Editore, *Londra*.

NATALI Dott. GIULIO, *Pavia*.

NEBBIA Dott. UGO, Ispettore presso la Regia Sovraintendenza dei Monumenti di Lombardia, *Milano*.

NEUBURGER Doct. MAX, *Vienna*.

NOGARA Dott. BARTOLOMEO, Direttore del Museo Gregoriano Etrusco, *Roma*.

NOSEDA Nob. ALDO, *Milano*.

NOVATI Prof. FRANCESCO, Preside della R. Accademia scientifico-letteraria di *Milano*.

OBERHUMMER Dott. EUGEN, Professore nella Università di *Vienna*.

ORLANDO VITTORIO EMANUELE, già Ministro dell'Istruzione Pubblica, *Roma*.

PANTINI ROMUALDO, *Vasto*.

PIUMATI Dott. GIOVANNI, *Torino*.

POGLIAGHI LODOVICO, Professore nella R. Accademia di Belle Arti, *Milano*.

PONTI March. ETTORE, Senatore del Regno, *Milano*.

PRIOR HENRY, *Varese*.

PRIULI BON Contessa LILIA, *Verona*.

QUADRELLI EMILIO, Scultore, *Milano*.

RATTI Sac. ACHILLE, Prefetto della Biblioteca Ambrosiana, *Milano*.

RAVA LUIGI, già Ministro della Pubblica Istruzione, *Roma*.

RAVAISSON-MOLLIEN CHARLES, Conservatore al Museo del Louvre, *Parigi*.

REINACH SALOMON, *Parigi*.

RENIER RODOLFO, Professore nella R. Università di *Torino*.

REYMOND MARCEL, *Grenoble*.

RICCI CORRADO, Direttore generale delle Antichità e Belle Arti, *Roma*.

RICHTER J. PAUL, *S. Felice Circeo* (*Roma*).

Rivista Marittima, *Roma*.

Rivista d'Italia, *Roma*.

RODEMBERG JULIUS, Direttore della « Deutsche Rundschau », *Berlino*.

RODOCANACHI E., *Parigi*.

ROMANO GIACINTO, Professore nella R. Università di *Pavia*.

ROMUSSI Avv. CARLO, *Milano*.

RONCHI CARLO, *Milano*.

ROSALES Marchese EMANUELE, *Parigi*.

ROUX LUIGI, Senatore del Regno, *Roma*.

ROVERE Dott. LORENZO, *Torino*.

RUSCA ERNESTO, Pittore, *Milano*.

SALVIONI Dott. CARLO, Professore nella R. Accademia Scientifico-letteraria, *Milano*.

SANT'AMBROGIO Dott. DIEGO, *Milano.*
SAUER JOS., Professore nell'Università, *Friburgo in Brisgovia.*
SCHERILLO Dott. MICHELE, Professore nella Regia Accademia Scientifico-letteraria, *Milano.*
SCHOTMÜLLER Dott. FRIDA, Assistente presso i RR. Musei, *Berlino.*
SCHUBRING Doct. PAUL, *Berlino.*
SCHULTE Doct. ALOYS, Professore nell'Università, *Bonn.*
SCHUMACHER F., Geistl. Sem. Oberlehrer, *Münster.*
SCHÜZ MARTIN, *Düsseldorf.*
SEIDLITZ von WOLDEMAR, Consigliere intimo, *Dresda.*
SELETTI Avv. EMILIO, *Milano.*
SIDNEY COLVIN, Presidente della *Vasari Society, Londra.*
SILVESTRI ORESTE, *pittore.*
SIREN Dott. OSVALDO, Professore nella R. Università di *Stocolma.*
SMIRAGLIA SCOGNAMIGLIO NINO, *Napoli.*
SOLMI Prof. EDMONDO, *Torino.*
STEINMANN ERNST, Direttore del Museo granducale, *Schwerin in M.*
STEINWEG Dott. KARL, *Halle.*
STRIEN EUGÈNE, Editore, *Halle.*
STRZYGOWSKI JOSEF, *Graz.*
SUIDA Doct. WILHELM, *Vienna.*
TEDESCHI Dott. CARLO, *Milano.*
TENCAJOLI O. F., *Milano.*
THIIS JENS, Direttore del Museo Nazionale di *Christiania.*
THOMPSON BART sir HERBERT, *Londra.*
TRIVULZIO Principe L. ALBERICO, *Milano.*
Vasari Society for the reproduction of drawings by the old Masters, Londra.
VERGA Dott. ETTORE, Direttore dell'Archivio Storico Civico, *Milano.*
VERGANI Dott. GIOVANNI, *Milano.*
VICENZI Prof. CARLO, Direttore del Castello Sforzesco, *Milano.*
VILLA PERNICE Nob. RACHELE, *Milano.*
VOLPI Avv. PIETRO, *Milano.*

WEINDLER Doct. FRITZ, *Dresda.*

WILLIAMSON Dott. GEORG, *Guilford.*

WITT Dott. OTTO N., *Berlino.*

WÖLFFLIN Doct. HEINRICH, Professore nella Università di *Berlino.*

WOLYNSKI ACHIM LEO, *Pietroburgo.*

ZIMMERMANN Doct. HEINRICH, Bibliotecario dei Musei Imperiali, *Vienna.*

ELENCO E ANALISI

DELLE

PUBBLICAZIONI PERVENUTE ALLA RACCOLTA

dal Luglio 1910 al Dicembre 1911

ALBERTINI FRANCESCO, *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta ciptà di Florentia per mano di sculptori et pictori excellenti moderni et antiqui tracto dalla propria copia di Mexer F. A. prete fiorentino anno domini 1510.* Ripubblicato in facsimile a cura del P. Herbert Horne. « Sold for the Florence Press by Chatto and Windus. St. Martin's Lane », London, 1912.

Dono del P. Herbert Horne.

Si confronti la nostra nota nel 6° fascicolo, pag. 135.

ANTONINI Dott. GIUSEPPE, *I Capolavori del Louvre.* Milano, R. Accademia di Belle Arti, 1910; 8° gr., pag. 22 ill.

Dono dell'Autore.

Garbato accenno a Leonardo di cui riproduce la Vergine delle Roccie e la Gioconda.

BARATTA MARIO, *Sopra alcuni schizzi di Leonardo da Vinci riguardanti il territorio bresciano e bergamasco.* [Estratto dalla « Rivista geografica italiana »], Firenze, 1910, 8°, pagine 34, ill.

Dono dell'Autore.

Sono tra i disegni pubblicati dal Rouveyre, e si può ritenere appartengano al manoscritto Windsoriano designato dal Richter colla sigla W. L. foglio 224.

Uno di questi schizzi comprende il bacino dell'Oglio da Ponte di legno a Pontoglio: mostra la forma flessuosa del lago d'Iseo ma è ben lungi dal riprodurre il vero disegno, la disposizione dello specchio d'acqua e la posizione reciproca dei centri abitati: cosa difficile per altro a riscontrarsi anche in carte venute in luce qualche secolo dopo. Leonardo ha segnato Montisola fiancheggiata dai due isolini, ma con forma ovale anzichè a quadrilatero, lo scoglio di Loreto e l'isolino di S. Paolo in proporzioni esagerate. Il Baratta fa interessanti raffronti colla carta della Lombardia edita a Roma dal Lucchini nel 1558, con quella del Settala, con quella del territorio bresciano di Leone Pallavicini, 1587, con due del Magini, 1660, e con una del Coronelli, 1689; infine con una più importante di tutte, venuta in luce da un paio d'anni, la descrizione manoscritta del territorio bergamasco fatta da Giulio Sorte nel 1575, che è la più perfetta, o per meglio dire la meno imperfetta di tutte le altre.

Continua quindi a enumerare le caratteristiche dello schizzo leonardesco; la valle Camonica abbastanza larga fino a Breno, l'Oglio serpeggiante nel lato ghiaioso, le due strade sviluppantesi sulle sponde, le linee rappresentanti corsi d'acqua, gli abitati allineati sulla riva che non sempre si corrispondono nelle loro posizioni relative, le cifre segnate fra paese e paese che certo riguardano le distanze. Queste cifre il Baratta esamina in rapporto alle vere distanze, e trova che di rado corrispondono. Ciò non gli fa meraviglia perchè, pur tenendo conto delle difficoltà grandissime che ai tempi di Leonardo presentava la determinazione delle distanze e la imperfezione dei metodi allora adoperati per misurarle, è necessario non dimenticare che lo sviluppo odierno della viabilità coopera a rendere in certi luoghi affatto incomparabili i dati. Le antiche strade, per evitare opere d'arte, salivano vette e scendevano valli, il che non avviene più con la tecnica stradale odierna: la regione sebina è appunto una di quelle dove la viabilità ha subito grandi trasformazioni.

Leonardo, ritiene il Baratta, non deve aver dedotte le distanze da misure direttamente rilevate sul terreno, ma deve essersi valso di informazioni dategli dai laghisti e dai valligiani.

Il secondo schizzo rappresenta la parte inferiore del corso del Serio, da Ardesio a Bergamo, e si spinge, verso levante fino a Gandino e a occidente fino a Dossena. L'asse del fiume risulta, fino ad Alzano, meno deviato in senso Nord Est-Sud Ovest di quello che in realtà non sia.

Il Baratta ne rileva le caratteristiche e specialmente si sofferma sulle cifre delle distanze: anche qui alcune corrispondono, altre, specie in causa dell'incertezza della via seguita, non corrispondono. Questo, al pari del precedente, è uno schizzo condotto senza scala determinata.

Il terzo schizzo illustra i dintorni di Bergamo e vi è in modo speciale indicato il corso del Serio circostante alla città. Il quarto è un disegno schematico del sistema idrografico della Lombardia fra il Brembo e il Mella: ci offre la posizione relativa di questi due fiumi e dell'Oglio, del Cherio e del Serio sulla congiungente Bergamo-Brescia. Anche qui il Baratta si sofferma sulle cifre per venire alle medesime conclusioni. Quest'ultima cartina costituisce un vero abbozzo schematico del quale le antecedenti rappresentano i particolari più importanti per Leonardo.

Nulla pur troppo fra le carte vinciane si trova che possa dichiarare a quale uso dovessero servire quegli schizzi. Potrebbero essere stati eseguiti per qualche progetto d'azione militare: l'aver Leonardo segnate le distanze fa supporre abbia voluto fare carte itinerarie. D'altra parte la parola scritta per diritto, *Valle magrera,* che si legge sullo schizzo della Valseriana, richiama la costruzione cartografica leonardesca dei laghi briantei, la quale probabilmente riguarda gli studi per assicurare una comunicazione per via d'acqua fra il lago di Como e Milano naturale complemento della Martesana, date le difficoltà della navigazione dell'Adda fra Trezzo e Brivio. Onde il Baratta si domanda se Leonardo non abbia pensato, per avventura, a un grande canale che, svolgendosi nell'alta pianura da Bergamo a Brescia, servisse al risanamento di terre infeconde ed anche alla navigazione interna, e volesse collegarlo con quello della Martesana e col nuovo tronco la cui costruzione tanto lo preoccupava. È un'idea simile a quella che nel 1840 lanciò Elia Lombardini. In tal modo il lago d'Iseo sarebbe venuto a costituire una linea di speciale importanza, mentre era affatto segregato. Ma non sono che congetture. Forse nei manoscritti vinciani giacenti ancora inediti nelle Biblioteche inglesi sta la spiegazione del mistero. (E. Verga).

BARATTA MARIO, *La Carta della Toscana di Leonardo da Vinci.* « Memorie Geografiche », Supplemento alla « Rivista geografica italiana », Firenze, 1911. 8°, pag. 76, ill. con tavola.
Dono dell'Autore.

Cfr. *Raccolta Vinciana*, 5°, pag. 14.

BELTRAMI LUCA, *I dipinti di Bernardino Luini alla Villa Rabia detta la Pelucca.* Milano, Allegretti, 1911. 8°, p. 107, ill.
Dono dell'Autore.

Questo elegante volumetto preludia a un'opera vasta su Bernardino Luini che il Beltrami sta preparando.

L'Autore sfata la leggenda degli amori dell'artista per la bella figlia del preteso possessore della villa di Guidotto Pelucchi, sulla quale la tradizione aveva imperniato quasi tutta l'operosità artistica del Luini. Mette al loro posto le relazioni fra i Pelucchi e i Rabia dimostrando che gli affreschi della villa sono la conseguenza e la derivazione delle decorazioni nella Casa Rabia in Milano a S. Sepolcro, giacchè i Rabia, che avevano affidato al Luini quel lavoro, erano a quel tempo i possessori della Pelucca. Onde è escluso ogni rapporto del pittore coi Pelucchi.

Con acuta e laboriosa critica il Beltrami riesce a ricomporre tutto l'assieme e la disposizione delle pitture che adornavano la Pelucca: la storia di Mosè, di cui rimangono dieci frammenti, nella sala maggiore, ed ivi la scena di Vulcano e Venere; l'anomalia di un episodio mitologico in mezzo a un complesso di scene sacre è giustificata dal fatto che quella scena ornava la cappa del camino. Nella sala minore verso tramonto tutti soggetti mitologici; nel gabinetto la volta a tralci e frutti sul tipo della leonardesca Sala delle asse, e sotto, sulle pareti, si svolgono le scene pagane; la composizione intitolata « Ninfe al Bagno » e « il giuoco del guancialino » del quale si son salvati il frammento principale e alcuni minori, due a Brera, uno al Louvre, altri a Chantilly e Londra, tutti dal Beltrami identificati. I frammenti religiosi ornavano la cappella, nella quale, destinata da ultimo a cucina, si ebbe, in recenti scandagli, la più grata sorpresa, quella di trovare l'impronta chiarissima d'una delle più geniali composizioni del Luini, della Deposizione di S. Caterina, rimasta sul muro quando si distaccò l'affresco.

Il Beltrami conclude le sue indagini critiche escludendo dalla provenienza della Pelucca il frammento conservato al Louvre, « La fucina di Vulcano » sull'autenticità del quale eleverebbe anche qualche dubbio: i nove frammenti del Museo Carlo Federico di Berlino, nel Catalogo del Bode designati come provenienti da quella villa, tutti di soggetto mitologico, e gli otto frammenti che formavano parte della Raccolta Cernuschi a Parigi, ora in quella Duveen. Tanto questi come quelli il Beltrami ritiene fermamente

facessero parte delle decorazioni della casa Rabia a S. Sepolcro. (E. Verga).

BERTOGLIO PISANI N., *Quali opere di Leonardo da Vinci siano rimaste*. [Estratto dall'«Arte e Storia»], Firenze, 1911; 8°, pag. 20.

Dono dell'Autore.

Crede che dalle notizie della vita di Leonardo, oggi più estese e sicure di quanto scrissero l'anonimo Gaddiano e il Vasari, dalle annotazioni dei manoscritti Vinciani si possa arrivare a conoscere, se non ancora forse completamente, in maggior parte, quali opere egli abbia veramente intraprese e di conseguenza avere una guida per distinguere quelle che ancora ci siano rimaste.

L'Autore non dubita che Leonardo abbia dipinto l'Annunciazione degli Uffizi: al primo periodo fiorentino attribuisce lo schizzo del S. Gerolamo di Windsor da cui trasse il quadretto Vaticano. I ritratti sforzeschi nella Crocifissione dal Montorfano alle Grazie non crede di Leonardo, ma dello stesso artista che ha fatto la pala sforzesca di Brera già attribuita allo Zenale, e probabilmente dello stesso Montorfano. Non crede a nessuna delle pretese identificazioni del ritratto della Gallerani. Sembra credere all'autenticità del Musicista e della Beatrice d'Este. Quanto alla Vergine delle Roccie accetta la tesi del Sant'Ambrogio: ammette il ritiro dell'originale, oggi al Louvre; e la sostituzione con una copia del De Predis, oggi a Londra.

Non si acqueta a nessuna delle identificazioni fin ora fatte della Ginevra dei Benci; invece non scarterebbe la vecchia attribuzione a Leonardo del ritratto detto «l'orefice» a Pitti, e si domanda se per avventura non si tratti d'un ritratto di quell'orefice Michelangelo Viviani da Gariole che Leonardo ricorda «per una catenuzza» nelle sue note. Rifiuta tutte le Lede attribuite a Leonardo e crede perduta la vera. Crede all'autenticità della lunetta di S. Onofrio.

— *Il Cenacolo Vinciano e l'opera del prof. Cavenaghi*. «Arte e Storia», Firenze, ottobre 1908.

Dono dell'Autore.

Rifà un po' di storia degli antichi restauri, e mostra credere che, comunque possa giudicarsi il loro valore, senza di essi il Cenacolo non sarebbe, forse, oggi più. Parla di quanto ha fatto l'Ufficio regionale di Lombardia per la conservazione del dipinto nei diciassette anni che gli fu dato in custodia. Descrive l'opera ristoratrice

del Cavenaghi che egli ha potuto seguir da vicino durante la sua esecuzione. Esita ad attribuire a Leonardo gli stemmi sforzeschi e le ghirlande di fiori e frutta sopra al Cenacolo, venuti in luce in seguito al restauro e li crede piuttosto opera di un pittore legato alla vecchia scuola milanese che conservava l'influenza dello Squarcione e del Mantegna, forse dello stesso Montorfano.

BODE W., *Leonardo 's Altartafel: Die Himmelfahrt Christi.* « Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen », Berlin, 1884, pag. 293-305. Con tavola.

Acquistato.

È il lungo e minuzioso studio col quale il Bode attribuì a Leonardo la famosa tavola rimasta a lungo ignorata nei corridoi e nelle soffitte del Museo Schintrel sprovvisto di magazzeni pei quadri scartati. Quando, restaurandosi la Galleria, si pensò a costruire i magazzeni si potè fare un esame più accurato di quei reietti, i quali, e specialmente quelli di scuola italiana, furono in gran parte riabilitati.

Quando s'aprì la Galleria, nel 1830, il quadro fu indicato nel catalogo come di scuola milanese sotto l'influsso di Leonardo da Vinci. Poi venne attribuito al Melzi e a Bernardino dei Conti e rimase esposto fino al 1843 allorchè dovette cedere il posto ad altri acquisti e rassegnarsi ad esser relegato in un corridoio insieme ad altri compagni di sventura.

Dati questi precedenti, il Bode non si nasconde che il riesporre il quadro, e come opera di Leonardo, fu grande ardimento da parte della Direzione della Galleria, tanto più che non si hanno notizie sicure sulla sua provenienza, nè prove offerte da disegni o schizzi, nè accenni nelle antiche biografie di Leonardo.

Il Bode basa le sue osservazioni solo sulle caratteristiche artistiche e tecniche dell'opera, la quale, non ostante i maldestri restauri, ci si presenta subito di fattura leonardesca, nei tipi, nelle vesti, nel colorito e nello sfondo di paesaggio. Egli ricerca anzitutto minutamente quali parti siano state alterate dall'opera insidiosa del tempo o degli uomini, e quali siano rimaste pressochè intatte, quindi descrive la composizione: Gesù sorge dalla tomba scoperchiata di marmo rosso veronese, avvolto in un fluttuante drappo candido: lo adorano due santi inginocchiati rapiti in estasi: a destra S. Lucia che si riconosce dal piattello cogli occhi, a sinistra S. Leonardo con accanto i ferri da prigioniero: una concezione della Risurrezione affatto insolita. La disposizione delle tre figure

è a triangolo come è in tutte le composizioni di Leonardo dove il soggetto lo permette. Più caratteristiche ancora sono le tre figure per la concezione, il moto e l'espressione: S. Leonardo oltre ad essere in tutto degno del Maestro che ne porta il nome, è un tipo di adolescente che ritroviamo spesso nei disegni tra i quali incontriamo pure figure che ci ricordano quella di S. Lucia, d'una plastica bellezza: il Bode la esamina in ogni particolare e ne coglie ogni analogia coi tipi vinciani.

Meno leonardesca appare a tutta prima la figura del Cristo, ma un esame accurato ci mostra, specie nel viso e nelle estremità una grande somiglianza con le figure della prima maniera di Leonardo e con quelle del Verrocchio; anzi, secondo il Bode, questa singolare concezione della Resurrezione di Cristo tanto colpì i contemporanei del Vinci, che si ritrova in una pala d'altare di Macrino d'Alba nella Certosa di Pavia e nell'estasi di S. Caterina del Sodoma.

Più palese ancora si manifesta la mano di Leonardo nelle vesti: si vede in questa tavola la passione del Maestro per le vesti suntuose e le ricche morbide pieghe e anche a tale riguardo il Bode va rintracciando molte analogie con altre opere vinciane. Il colorito appalesa subito la mano d'un grande artefice e il sobrio contrasto fra le calde tinte rosso-gialle e le fredde azzurro-verdi è prettamente leonardesco, come pure il morbido sfumato; anzi quest'ultima caratteristica induce il Bode a collocare la tavola fra la Vergine delle roccie e la Madonna con S. Anna.

Ma l'argomento più decisivo per la rivendicazione di quest'opera a Leonardo è il paesaggio. Chiunque abbia un po' famigliari i disegni e i dipinti del Maestro non esiterà un istante, dice il Bode, a riconoscere i massi rocciosi e la valle ridente che si trovano tante volte come ariosi e accidentati sfondi.

Molte osservazioni di varia natura inducono il Bode a fissare la data di questa Resurrezione ai primi anni del soggiorno del Vinci a Milano. Il Bode è così sicuro della sua attribuzione che non ammette possa trattarsi dell'opera di un discepolo, anzi esclude persino qualsiasi aiuto e si augura che un giorno si abbiano a trovare i documenti che ci dimostrino la provenienza e la storia del quadro. (D. Lia Morpurgo).

BODE W., *Ein Bildnis der zweiten Gemahlin Kaiser Maximilians Bianca Maria Sforza von Ambrogio de Predis.* « Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen », Berlin, 1889. Ill., con tavola. Acquistato.

Da quando il famoso profilo di giovane donna dell'Ambrosiana venne indicato col nome di Leonardo, divenne la principale attrattiva di quella pinacoteca: dapprima il Mündler dichiarò che quella meraviglia non poteva esser d'altri che di Leonardo; poi il Gaillard ne eseguì una splendida incisione. Una fotografia inviatane dal Frizzoni, che in gioventù credeva ancora alla paternità di Leonardo, a Guglielmo Bode bastò a decidere questo insigne storico dell'arte a occuparsi d'arte italiana, mentre per l'innanzi non s'era occupato che della fiamminga. Nessuno dubitava che quella testa, da tutti creduta di Beatrice d'Este, fosse opera del Vinci, quando il Morelli uscì a contestarne l'attribuzione mettendo innanzi il nome, fino allora sconosciuto, di Ambrogio De Predis, e a sostenere che il dipinto rappresentava non Beatrice d'Este ma Bianca Maria Sforza. Il Frizzoni fece sue le idee del Morelli nell'edizione delle opere dell'Anonimo, 1884, ma il Bode non cambiò parere, e in questo bell'articolo ribadì la sua convinzione in favore di Leonardo, non senza sperare che i suoi argomenti valessero a far ricredere l'amico apostata.

E innanzi tutto il Bode contesta si tratti di Bianca Maria. Morelli si appoggiava specialmente a un disegno del De Predis, all'Accademia di Venezia, dove, accanto al busto dell'Imperatore Massimiliano, era quello di un giovane di profilo, della stessa grandezza e disposto in modo da non lasciar dubbio si trattasse di un *pendant*. Al Morelli era sembrato di vedere in questa Bianca Maria una somiglianza colla donna dell'Ambrosiana, ma il Bode, dopo un minuto raffronto, tratto per tratto, tale rassomiglianza esclude recisamente. E chi guarda alla riproduzione del piccolo disegno non durerà fatica a stare con lui. Inoltre il Bode, prevenendo obbiezione che un disegno così piccolo non basti a giudicare della somiglianza, ricorda e riproduce un disegno più grande, del Museo di Berlino, il quale è, secondo lui, una copia tedesca del quadro pel quale è stato fatto il primitivo schizzo del De Predis e, mentre questo concorda perfettamente col disegnino Prediano, dimostra con maggiore evidenza la nessuna somiglianza colla fanciulla dell'Ambrosiana. Ma anche un terzo documento aggiunge il Bode all'iconografia di Bianca Maria; un dipinto col profilo di giovane donna adorna di ricchissimi ornamenti, posseduto da un collezionista berlinese; messo a raffronto coi due succitati disegni, esso presenta tutti i tratti caratteristici di quella figura, concorda coi ritratti ben noti nella Raccolta Ambras di Vienna e nel Monumento d'Innsbruck, cosicchè non resterebbe dubbio trattarsi della

Sforza quand'anche non fosse senz'altro rivelata dalla divisa « Merito et tempore » che si legge sul lussuoso vestito. Il pittore l'ha rappresentata in età di circa 20 anni e quindi verso il 1493 quando si fidanzò con Massimiliano. Escluso che la fanciulla dell'Ambrosiana possa essere Bianca Maria, il Bode, dopo diverse considerazioni, finisce per aderire all'antica identificazione con Beatrice d'Este.

Quanto all'autore del busto di Berlino, il Bode crede di averlo trovato nel De Predis stesso, e si appoggia specialmente sopra un raffronto coll'unica opera firmata di lui, il ritratto dell'Imperatore Massimiliano, a Vienna: raffronto col quale egli mette in rilievo le qualità caratteristiche di quel pittore: la predilezione per le posizioni di profilo su fondo scuro, il tono bianco grigio della carne, il disegno duro, l'esecuzione nitida a guisa di miniatura, e si avvia ad attribuire al De Predis parecchi altri dipinti che in diverse Gallerie e Raccolte portano altre attribuzioni. Ma è ben lontano dall'attribuirgli il busto dell'Ambrosiana: le rassomiglianze di questo colle opere Prediane che tanto hanno colpito il Morelli, sono per lui puramente esteriori: la posizione di profilo, il fondo scuro e l'abito: in tutto il resto crede non sia possibile il minimo confronto, e il busto di Beatrice gli sembra opera tale da poter essere attribuita solo ad uno dei più grandi geni della pittura. (E. Verga).

Bode W., *Leonardo's Bildnis der Ginevra dei Benci* [in « Zeitschrift für bildende Kunst »]. Lipsia, agosto 1903.

Quella Ginevra d'Amerigo Benci ritratta dal giovane Leonardo, secondo quel che ci dice il Vasari, la quale fu per un certo tempo erroneamente ravvisata nel profilo di Giovanna degli Albizzi, dipinto dal Ghirlandaio in S. Maria Novella, viene identificata dal Bode con la belle testa femminile della Galleria Liechtenstein. Egli si richiama a quanto ebbe a scriverne ampiamente nelle « Graphische Künsten » (1892-S. 86-91 e « Liechtenstein galerie » S. 63 ff.), e ritiene questo dipinto un'opera giovanile di Leonardo. Oltre che ritoccato, il ritratto di Ginevra dei Benci venne anche mutilato, come si può vedere, nella parte posteriore della tavola, da un motivo di decorazione recante, fra rami di alloro e di palma intrecciati, il motto: *Virtutem forma decorat*, e un ramoscello di ginepro, nel quale il dott. Warburg ha voluto vedere un accenno al nome di Ginevra. Come si debba completare il ritratto ce lo mostrano una copia libera del medesimo (in possesso del marchese

Pucci di Firenze), la quale reca a tergo la scritta in caratteri del sec. XVI: « Ginevra d'Amerigo Benci », il busto famoso del Verrocchio nel Bargello, gli studi di mani di Windsor, il dipinto incompiuto di Leonardo nel Museo Czartorisky di Cracovia, e il ritratto femminile del Credi a Forlì, nel quale il Bode riconosce senz'altro l'influsso di quello della Ginevra dei Benci. (Clara Friedmann).

BRÜCKE M., *Ueber die Farben welche trübe Medien in auffallenden und durchfallenden Lichte zeigen.* « Sitzungberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Mathematisch-naturwissenschaftliche Classe. IX Band. » Vienna, ottobre, 1852.

Dono della I. R. Accademia delle Scienze di Vienna.

Si darà un cenno, di quanto riguarda Leonardo, nel prossimo fascicolo.

CALZINI RAFFAELE, *Le Corti italiane del Secolo XV. La corona di rose sotto il nembo.* « Emporium », Bergamo, gennaio 1911.

Dono dell'autore.

Quadro della vita milanese al tempo di Lodovico Sforza. Accenni a Leonardo di cui riproduce, oltre il Cenacolo, alcuni disegni: gli schizzi degli Apostoli (Venezia), il primo pensiero del Cenacolo (Windsor), studi architettonici pel Castello (Louvre) padiglione della Duchessa (Louvre), Pianta di Milano (Codice Atlantico).

CARRA Baron DE VAUX, *Léonard da Vinci.* Paris, Blond & C.ie, 1910. 16°, pag. 62.

Dono di Mons. Achille Ratti
Prefetto della Bibl. Ambrosiana.

Fa parte della collezione *Philosophes et Penseurs*, alla quale l'istesso autore, il barone Carra de Vaux, ha già prima dato tre altri volumetti dedicati rispettivamente a Leibnitz, Newton e Galileo, che hanno avuto l'onore di ben quattro edizioni il primo, di due gli altri.

Il nostro opuscolo si apre con una breve biografia di Leonardo (pp. 5-10) necessariamente ridotta a rapidi e sommari cenni chiusi da un cenno non meno rapido e sommario delle opere che egli lasciava manoscritte.

Il corpo dell'opuscolo (pp. 11-57) è dedicato all'esposizione, diciam così, sistematica del genio e del pensiero leonardesco nelle molteplici sue manifestazioni.

Si divide in quattro parti: Belle Arti, Cosmografia, Meccanica, Filosofia.

In cinque capitoletti la prima parte tratta della teoria (I) e dell'estetica (II), dell'opera pittorica (III), di Leonardo, della scultura ed architettura (IV), della musica e poesia (V).

Nei primi due paragrafi sono forse le più belle pagine dell'opuscolo. Nel quinto sulla fede del Lomazzo è mantenuta a Leonardo la paternità del noto sonetto. Al genio poetico di Leonardo il nostro autore rende più bella e più vera testimonianza quando dice (p. 28): « Leonardo da Vinci è in pittura uno dei più grandi poeti « che siano mai esistiti. Il sogno, l'indefinita visione, il sentimento « di un qualche cosa al di là, e più bello di tutto quello che pos- « siamo conoscere, sono espressi da' suoi quadri con una intensità « singolare ».

La seconda parte (Cosmografia) accenna in tre capitoli le meditazioni e le note che Leonardo dedicò agli astri (I), alla terra (II), all'uomo, agli animali, alle piante (III, Anatomia e Botanica).

La terza parte è dedicata con relativa larghezza, come si conveniva, alla Meccanica e ne prende il titolo. Vengono sotto questo titolo in quattro capi: la geometria, la teoria meccanica, l'idraulica, l'ingegneria.

Il merito del nostro Grande nella meccanica e nella idraulica e l'importanza del posto ch'egli occupa nella storia di queste discipline ricevono bella luce nelle poche pagine, ma dense di pensieri vinciani felicemente tradotti ed interpretati.

La quarta parte (la Filosofia) si riduce in due paragrafi. Nel primo si parla delle sovrane attitudini e direttive filosofiche di Leonardo, che l'autore dice il suo *Spirito scientifico:* il ritorno dalle parole alle cose, dalle autorità umane alla natura, dai supposti aprioristici alla esperienza rigorosa, per assorgere dal fenomeno e dal caso singolo alla legge ed alle ragioni supreme. Del secondo paragrafo è oggetto « il senso morale e religioso » di Leonardo. L'autore vi dice parecchie belle e buone cose; ma non è esatto quando afferma che i pensieri da Leonardo espressi sulla morale « sono indipendenti dall'idea religiosa ». Grande libertà di giudizio si rivela di certo negli scritti di Leonardo, ma che l'idea di Dio tenesse nel suo spirito un posto sovrano e culminante lo dimostrano espliciti testi.

Neanche è esatto che nei manoscritti di Leonardo si trovino « alcuni attacchi abbastanza acerbi contro la Chiesa romana »; mentre trattasi di abusi di cui la Chiesa stessa soffriva e che sa-

pendo di soffrirne condannava. Vero e sublime quello che l'autore accenna della morte perfettamente cristiana di Leonardo, e di quel suo domandare perdono a Dio ed agli uomini di non aver sempre agito in arte come si conveniva. « Questa concezione religiosa dell'arte (mirabilmente conchiude l'autore) è d'un'anima sincera e senza orgoglio. I teologi non hanno ragione di prendersela con questo sublime artista s'egli confuse ingenuamente l'arte e la religione. Questa non può soffrirne: Leonardo ha raccontato degnamente nella Cena il sacro episodio sul quale si fonda tutta la fede cattolica, e colle sue Madonne egli ha suggerito alla debole imaginazione umana qualche senso della grazia e della dolcezza della vita paradisiaca ».

Chiudono l'opuscolo una brevissima « Conclusione » che si assomma nel pensiero della necessità della « specializzazione degli studi »; necessità vera, massime a' nostri giorni in tanto sviluppo di scienza; ma chi oserebbe dire che sia per essere sempre ed assolutamente così? Tanto varrebbe dire che l'umanità non vedrà mai più in un uomo quella riunione di talenti che basti a far più e meglio. L'autore lo dice, e forse ha ragione; ma forse non tutti lo seguiranno in tal pensiero; come non tutti lo seguono quando dice (p. 60) di Leonardo stesso: « il Vinci nato con doni molte-« plici, per non aver sacrificato all'un d'essi tutti gli altri, non ri-« mase primo in alcun genere! ». Non è sentenza abbastanza comune che egli in più d'un genere fu e primo e sommo?

Le ultime due pagine dell'opuscolo sono dedicate alle « Note ». Sono alcune poche, troppo poche note biografiche. Quando si doveva tacere di quasi tutto quello che intorno a Leonardo e di Leonardo si è pubblicato in questi ultimi anni in Inghilterra, in Russia, in Germania, in Italia, fino a neppure nominare le opere di Richter, Wolynski, Müller-Walde, Seidlitz, Govi, Uzielli, le riproduzioni del Codice Trivulziano e del Codice Atlantico dell'Ambrosiana precedute dal bello e importante *Saggio* già fin dal 1872; si poteva tacere anche di tutto il rimanente; e, data la natura dell'opuscolo, nessuno avrebbe di tal silenzio fatto caso o colpa. (Achille Ratti).

[Carrara Conte Giacomo], Memoria sul restauro del Cenacolo fatto dal pittore Mazza nel secolo XVIII. Manoscritto presso l'Accademia Carrara in Bergamo.

La *Raccolta Vinciana* ha avuto cura di far copiare quell'importante memoria che fu illustrata da Luca Beltrami nel 6° Bollettino, pag. 127 e segg.

Catalogue des tableaux anciens et modernes composants la collection P. A. Cheramy. Paris, 1908. 4°, pag. 166 con tav.

Dono del signor P. A. Cheramy.

Cfr. pag. 121.

CERMENATI MARIO, *Leonardo da Vinci in Valsassina*. Riproduzione e illustrazione critica di un foglio del « Codice Atlantico ». Con due tavole in eliotipia. Milano, Cogliati, 1910, 4°, pag. 53.

Acquistato.

L'autore crede che la doppia pagina contenente le notizie sulla Valsassina e sulla Valtellina sia una pagina sperduta e costituisca l'avanzo di un libriccino nel quale Leonardo doveva aver raccolto varie notizie intorno alle regioni ed ai paesi da lui visitati, e forse anche di una specie di guida itinerario della Lombardia alpestre o dello stato milanese. A questa congettura lo induce il modo come il foglio è scritto: tutto di seguito, senza correzioni, con la materia divisa in capitoletti, come si trattasse d'una illustrazione topografico-naturalistica compilata in appunti di viaggio.

Gli accenni alla Valsassina provano anzitutto che Leonardo teneva disgiunta la valle del Varrone, che è poi la sua *valle di Trozzo*, della Valsassina, il qual nome limitava alla sola valle della Pioverna; mentre si sa che la denominazione di Valsassina si applica ad entrambe le valli e nei tempi andati la si estendeva anche alla Valle di Esino. Viceversa parrebbe che Leonardo tendesse a riunire la Val Varrone alla Valtellina, forse a ciò indotto dalla considerazione che queste due valli e il Bormiese erano le tre regioni da cui si cava il legname per le costruzioni di Milano.

Il Cermenati crede che Leonardo sia realmente stato in Valsassina: non solo pei particolari che dà su questa valle, alcuni dei quali hanno tutto il carattere dell'osservazione personale, ma anche per gli appunti che da di altre località delle prealpi lombarde e del paese lariano, come della *Pliniana* che dichiara senz'altro di aver veduto coi propri occhi, della strada lungo la Val di Chiavenna disseminata di buone osterie a buon mercato, delle osservazioni minuziose sulla Valtellina con notizie sui prezzi dei generi alimentari che posson ritenersi ricordi di conti effettivamente pagati durante il viaggio.

Leonardo può essere stato in Valsassina sia nel primo che nel secondo periodo di sua permanenza in Milano, ma le maggiori

probabilità sono per il primo se si tien conto dell'accenno a un certo Ambrogio Ferreri che dalla valle di Trozzo « fa venire il suo legniame ». Questo Ferreri o Ferrario era precisamente il Commissario generale degli approvvigionamenti e delle opere pubbliche sotto Lodovico il Moro e figura in molti documenti come *Rationator laborum ducalium* e Leonardo stesso lo ricorda in un appunto che va datato tra il 1490 e il 1499. A ribadire queste ipotesi concorre la data di compilazione del Codice Leicester, (dopo il triennio di vita errabonda condotta da Leonardo in seguito alla caduta dello Sforza), dove si parla del lago di Como come di regione già da qualche tempo visitata. Nel primo periodo del suo soggiorno in Lombardia Leonardo può avere approfittato dell'ospitalità di Marchesino Stanga che s'era fatto costrurre una villa a Bellagio: infatti parlando di Fiumelatte, Leonardo incomincia proprio sotto il titolo « A Bellagio » e dice che esso Fiumelatte è « a Bellagio » e la villa Stanga che sorgeva sul dosso presso a poco dov'è ora la Serbelloni, trovavasi per l'appunto ad avere a riscontro la cascata di Fiumelatte la quale non può esser vista da Bellagio. Altre occasioni per visitare la regione Lariana possono essere stati gli studi per rendere navigabile l'Adda tra Lecco e Milano e le gite della Corte sforzesca.

Leonardo dice: « Valsassina viene di verso Italia »: è probabile con ciò volesse dire che apparteneva all'Italia, data la vicinanza della Svizzera grigione: o forse più semplicemente voleva dire che la Valsassina era più prossima all'Italia che non la Valtellina e la Val di Chiavenna: che essa era in qua, in direzione dell'Italia, mentre le altre erano più in su verso la Germania: infatti dice: « su pel lago di Como di ver Lamagna è valle di Chiavenna ». Ma potrebbe anche darsi un'altra spiegazione quando quel « di verso » si riferisse alle carte topografiche del cinquecento le quali, con una curiosissima inversione rappresentavano la valle della Pioverna corrente quasi in direzione da Nord a Sud, mentre è l'opposto.

Della Troggia Leonardo dice: « cade da uno sasso altissimo e cadendo entra sotto terra e lì finisce il fiume ». Il Cermenati crede si possa spiegare la frase vinciana senza pensare a fenomeni tellurici, quantunque non sia improbabile che nei tempi andati qualche scossa di terremoto o qualche frana abbiano alterato il corso della Troggia; ma se ciò fosse avvenuto ne sarebbe giunta notizia a noi. Piuttosto Leonardo deve aver parlato della scomparsa del fiume in senso metaforico: la nube formantesi per gli spruzzi abbondanti non permette di vedere dove il fiume vada a finire sicchè sembra si sprofondi nel sottosuolo.

Quanto alla strada percorsa da Leonardo per recarsi in Valsassina, l'Autore pensa che egli, alpinista e botanico, abbia seguito la via più alpinistica e più propizia alle erborizzazioni, attraversando cioè il gruppo montuoso delle due Grigne che separa la Valsassina dal Lario. E di ciò trova parecchi indizi negli appunti vinciani. Leonardo deve essere salito da Mandello per la Val Maria e il valloncello di Prada, a settentrione della vetta della Grigna maggiore: da qui, con breve cammino deve aver fatto una punta alla ghiacciaia e forse esser salito alla vetta; poscia discese per la valle dei Molini in Valsassina al villaggio di Prato San Pietro.

La Valsassina ha interessato molto Leonardo anche nei riguardi della storia naturale. Egli rimase colpito dagli spettacoli di dinamica terrestre ond'è esuberante questa splendida plaga alpina: ricorda le grandi rovine e le cadute d'acqua. Tutti gli svariatissimi fenomeni che caratterizzano quelle regioni, sintetizzò nella frase: « e cose fantastiche ».

Leonardo accennò poscia alle produzioni metalliche di quella regione e alle materie che il regno vegetale forniva per le grandiose costruzioni: tra le prime noverò l'argento, il rame e il ferro; la Valsassina ne era e ne è ricca ancora. Nel regno vegetale l'attenzione di Leonardo fu specialmente attirata dal *napello*, *l'aconitum napellus*, del quale il Cermenati ha parlato in altro suo scritto da noi riassunto (Cfr. fascicolo 3°, pag. 39). (E. Verga).

CH. LE B., *Le portrait d'homme par Léonard de Vinci au Musée du Louvre représente Charles d'Amboise.* « Magazin pitoresque ». Paris, dicembre 1847.

Acquistato.

L'Autore, allora conservatore del Gabinetto delle Stampe della Biblioteca reale, dichiarava, sotto forma di lettera al Direttore del *Magazin*, che il ritratto esposto al Louvre come opera di Leonardo, non rappresenta nè Carlo VIII nè Luigi XII. I due Re di Francia sono ordinariamente rappresentati con copricapo di tutt'altra forma che lascia vedere la corona a fiordalisi. Carlo VIII aveva il naso lungo, arcuato: inoltre la storia non ci dà alcun indizio per credere che Leonardo lo abbia veduto. Luigi fu certo veduto dal Vinci; ma i ritratti autentici di lui lo rappresentano molto magro. Una stampa della Biblioteca reale ha messo l'autore sulla strada per identificare il ritratto. Il paesaggio in essa rappresentato coincideva perfettamente con quello del dipinto, ma in calce al foglio era questa indicazione: « Carlo d'Amboise, Signore di Chaumont, Cavaliere di

S. Michele, Gran Maestro, Ammiraglio, Maresciallo di Francia, Governatore di Parigi e del Ducato di Milano»: tutte dignità delle quali il ritratto del Louvre offre qualche insegna. Seguendo queste traccie l'autore metteva innanzi l'opinione, oggi generalmente accettata, che quel ritratto rappresentasse lo Chaumont, del quale, come i documenti venuti in luce più tardi hanno dimostrato, Leonardo era amico. La critica d'arte ha però tolto al Vinci l'attribuzione di quest'opera.

COOK HERBERT, *Leonardo da Vinci and some copies*, « The Burlington Magazine ». Dicembre 1911.

Dono dell'Autore.

Rileva il Cook come l'interesse intorno a Leonardo non sia mai stato, quanto ora, intenso e loda la *Raccolta Vinciana* per l'ampio esame ch'essa fa della letteratura leonardesca. Dopo aver rimpianto che ben poco ci rimanga delle autentiche creazioni pittoriche di Leonardo, osserva quanto sia importante conoscerne e studiarne i discepoli e gli imitatori, poichè essi « riflettono la gloria, del maestro ed, a volte, solo grazie a loro noi possiamo intravedere la sorgente della sua ispirazione »; pure ammettendo l'artistica inferiorità della così detta scuola post-Vinciana di Milano, dobbiamo esserle grati che ci abbia conservato temi, composizioni e motivi del maestro che senza di essa sarebbero andati forse perduti.

Parla a questo proposito di due tele attribuite a Leonardo che molto più verosimilmente sono opera di due discepoli di lui. Rappresentano S. Giovanni Battista. Di una di queste, scoperta recentemente, non si conosce la storia. L'altra, che porta pure il nome di Leonardo, appartiene al Conte di Crawford. Quest'ultima, di molto minori proporzioni, differisce assai dalla prima negli accessori e nei dettagli del paesaggio sul quale risalta la figura del Santo. Nondimeno sono entrambe versioni di un unico tema, il tema da lungo conosciuto del grande dipinto del Louvre, *Bacco*, attribuito pure a Leonardo. E l'autore si chiede: Leonardo compose le tre tele, od una sola, o nessuna?

La tela del Louvre è stata già da tempo dimostrata opera di un imitatore, ibrida mescolanza dello stile del S. Giovanni e della Sant'Anna. Quanto alla tela di proprietà di Lord Crawford, Cesare da Sesto, Martino Piazza o il Lanini potrebbero esserne gli autori, ma su nessun di essi fu espressa un'opinione sicura. Ma chiunque sia l'autore di questa squisita opera, egli doveva avere in sè stesso qualità più prossime a Leonardo che chiunque altro poichè ci ha

trasmesso molto dell'incanto, del senso di mistero che il grande maestro ci avrebbe dato. L'altro lavoro di maggiori dimensioni ha minor finezza di sentimento, minore eleganza di forma, è più sommario nel paesaggio, meno accurato nella modellatura, meno sapiente nei chiaroscuri. Nessuna analisi potè rivelarne l'autore e la tela prova solo che Leonardo aveva realmente trattato questo soggetto in un disegno o in un cartone dal quale gli scolari trassero la loro versione con una certa indipendenza.

A proposito dei cartoni del maestro imitati dai discepoli, accenna l'autore a tutte le diverse versioni della S. Anna il cui originale è nel Louvre e alla migliore tra esse, quella del Salaino, fatta probabilmente sotto la guida di Leonardo, la quale dalla chiesa di S. Celso in Milano — dopo essere stata probabilmente copiata da altri, come dimostra la tela di autore ignoto assai inferiore alla copia del Salaino, facente parte della collezione del Conte di Yarborough — passò nella Galleria Leuchtenberg a Pietroburgo, dove l'autore la vide.

Se poi, continua, ricordiamo che Leonardo stesso ritoccò alcuni lavori del Salaino (come afferma il Vasari), il valore della copia nella Galleria Leuchtenberg aumenta, e ammettendo che essa sia realmente di mano del Salaino, abbiamo un punto di partenza per distinguere il suo stile da quello degli altri discepoli e un documento importante per la storia dell'arte milanese.

Osservando poi che la consuetudine di considerare la Monna Lisa come la produzione tipica di Leonardo rende in certo modo difficile il persuadere che egli abbia potuto creare altri tipi essenzialmente diversi, il Cook accenna al periodo fiorentino della carriera del Vinci (1470-1482) e ritiene non sia razionale supporre che tutte le sue opere di quel periodo siano andate smarrite. Altri lavori di pittura e scultura attribuiti ad altri artisti devono probabilmente essere opera di Leonardo. L'Annunciazione agli Uffizi; la Ginevra dei Benci (Liechtenstein), la Signora con donnola (Cracovia), la Madonna Litta (Pietroburgo) e la Belle Ferronière (Louvre).

Una tela ha recentemente iniziato la rivendicazione delle opere giovanili del Nostro: la Madonna e il Bambino di proprietà di M.me Léon Bénois in Russia. Gustavo Frizzoni la dichiarò opera del Vinci e l'autore, dopo aver citato la descrizione che ne fa il Frizzoni, continua: La prima impressione che se ne riceve è forse spiacevole poichè la tela è piuttosto la figurazione di una sorella che gioca con un fratellino, il che s'accorda poco col concetto della Madonna col Santo Bambino; eppure ciò è proprio della maniera

di Leonardo; per lui ciò che è intensamente umano diviene il tipo del mistero divino: si pensi al Bacco - S. Giovanni.

Il quadro ha forse della preziosità, ma anche questo è proprio della maniera di Leonardo: non è finito; ha strane armonie e bellezze strane e sottili; e ciò è nello spirito di Leonardo; lo spirito che doveva poi trovare l'espressione più piena nella esotica bellezza dell'affascinante sorriso di Monna Lisa.

Una povera copia di questa tela è nella Galleria Colonna a Roma; una caricatura, probabilmente di origine fiamminga. Ma il Louvre ne ha uno schizzo che rappresenta forse la prima idea e infine — ultima indicazione degna di nota — un disegno a penna negli Uffizi porta l'annotazione di Leonardo: « ottobre 1478 ho cominciato le due Vergini Marie ».

« Chi sa, conclude l'autore, che la Madonna di M.me Bènois non sia una di queste! » (Maria Albani).

De Toni G. B., *Frammenti Vinciani*. Parte V. Modena, Vincenzi, 1911. 8°, pag. 30, ill. con tavole.

Dono dell'Autore.

Ne parleremo nel prossimo fascicolo.

Duhem Pierre, *Jean I Buridan (de Béthune) et Léonard de Vinci*. « Bulletin italien », Bordeaux, marzo, giugno, settembre 1909.

Dono dell'Autore.

Gli ampi e profondi studi fatti dal Duhem intorno ad Alberto di Sassonia lo hanno indotto a ritenere che la parte non originale negli scritti di Albertutius provenga dagli insegnamenti di Giovanni Buridano di Béthune, Canonico d'Arras, e più volte rettore dell'Università di Parigi; quel medesimo Buridano che diventò popolare per il famoso argomento dell'asino indeciso che muore di fame tra due mucchi di biade. Ora con minuti raffronti l'Autore vuol precisare se e in quanto sian dovute a Buridano parecchie idee di cui egli stesso aveva attribuito la paternità ad Alberto, e specialmente quelle che hanno più interessato Leonardo da Vinci: la teoria del centro di gravità e la teoria dell'*impetus*.

Alberto formula così la sua dottrina statica: « la terra è al suo luogo naturale quando il suo centro di gravità coincide col centro dell'Universo. Quando un frammento terrestre è violentemente separato dall'insieme della terra questo frammento e il resto dell'elemento terrestre si muovono naturalmente in modo che il loro comune centro di gravità ritorna a porsi al centro del mondo.

Buridano ha studiato anch'egli questo problema ma la sua dottrina non ha nulla a che fare con quella di Alberto: Buridano crede che gli argomenti suaccennati siano privi di fondamento perchè attribuiscono realtà e proprietà fisiche al centro del mondo pur trattando questo centro come un punto indivisibile. Egli segue la dottrina ocamistica secondo la quale un punto matematico non può avere alcuna realtà, e il centro fisico del mondo deve essere non un punto ma un corpo.

La teoria della gravità sostenuta da Alberto ha esercitato la più grande influenza non solo sulle ricerche meccaniche di Leonardo ma anche su tutto lo sviluppo della statica fino a mezzo il secolo XVII: è questa teoria che ha generato il sistema geologico adottato dal Vinci e ha portato il grande pensatore allo studio dei fossili dove doveva trascinare Cardano e, con Cardano, Bernardo de Palissy.

Poche dottrine hanno avuto tanta parte nella formazione della scienza moderna. Finalmente Keplero la scalzò e i suoi attacchi sembrano eco di quelli di Buridano.

*

Se la statica di Buridano non ha per nulla influito sul pensiero d'Alberto e dei suoi seguaci, per compenso la sua dinamica ha orientato, per due secoli, la scuola nominalista parigina: e in Italia, avversata sulle prime, doveva poi svilupparsi colla scienza matematica e generare la dottrina meccanica di Galileo. Fondamento di questa dinamica è la teoria dell'*impetus*. « Un proiettile una volta che ha lasciato la mano del lanciatore è mosso dall'aria o da che cosa? » Aristotele aveva sostenuto che è mosso dall'aria a sua volta messa in movimento dal lanciatore; Buridano, contro Aristotele, sosteneva che chi lancia il mobile gli imprime un certo *impetus*, una certa potenza capace di spingerlo nella direzione medesima: più è celere il movimento del lanciatore più è forte l'impetus. Il quale però diventa sempre più debole per la resistenza dell'aria e per il peso che inclina il mobile in senso contrario a quello che gli è stato impresso. Finalmente vince la gravità e il mobile corre al suo luogo naturale. Più materia un corpo contiene e più impetus può ricevere. Si spiega così che la caduta naturale dei gravi va man mano accentuandosi: al principio della caduta solo la gravità muoveva il corpo; poi la gravità stessa gli imprime un certo *impetus* e il mobile divien più pesante.

Ma non tutti i corpi sono pesanti: la sostanza celeste non lo è,

eppure Buridano non esita ad attribuire un impetus anche alle orbite del cielo. Però, l'intensità dell'impetus per queste orbite è determinabile con una regola come pei corpi pesanti? La soluzione di questo problema era delicata per Buridano, dato il suo concetto della sostanza celeste; rifiutando la teoria di S. Bonaventura e di Ockam, aveva negato che in quella sostanza fosse una materia sottomessa alla forma: il cielo è per lui una sostanza semplice in atto da sè stessa: ma è semplice solo in quanto contrasta all'idea di materia e forma: del resto è composta di parti che hanno dimensioni, e quindi suscettibile d'impetus: e l'intensità di questo deve misurarsi col prodotto d'una funzione crescente della celerità, del volume del mobile e della densità della sostanza che lo compone: pei corpi pesanti la densità è senza dubbio proporzionale al peso specifico: ma anche i corpi celesti, quantunque esenti da peso, hanno una densità e possono muoversi per l'*impetus* loro impresso. Buridano intuiva così una verità che il secolo XVII avrà la gloria di rendere incontrastata, cioè: una stessa dinamica regge i corpi celesti e i sublunari.

Buridano dava molta importanza all'ipotesi che le orbite celesti continuassero a muoversi per l'impetus loro impresso all'origine dal Creatore: e in ciò il suo giudizio non lo ingannava; questa dottrina passò in Alberto, in Nicola Cusano, e in Keplero, poi in Galileo la cui dinamica è informata appunto al principio della permanenza dell'impeto; Newton stesso non ebbe idee molto diverse. Infine la spiegazione Buridaniana della caduta dei gravi ha figliato la grande verità della meccanica moderna; una forza costante produce un movimento uniformemente accelerato. Ma per tutto il medioevo i fecondi pensieri di Buridano restarono un deposito dell'Università di Parigi: s'insinuano in Italia al principio della Rinascenza combattuti dagli Averroisti. Negli scritti di Leonardo li cogliamo nel momento in cui passano dallo spirito medioevale allo spirito moderno. La meccanica che il grande artista studia senza posa e tenta applicare a tutti i problemi che toccano il suo pensiero, è la dinamica di Buridano che egli svilupperà in tante variazioni. Egli l'ha appresa pel tramite d'Alberto (*De coelo et mundo*).

C'è tuttavia un punto dove Leonardo resta addietro: quello della caduta accelerata dei gravi: egli ha trascurato la teoria che la celerità crescente è dovuta all'*impetus* che si aggiunge alla gravità. Ma ciò non fa meraviglia: Leonardo in effetto non ha cessato di approfondire la nozione d'impetus colla quale la scuola parigina

aveva costrutto la dottrina del movimento dei proiettili; combinando nel suo spirito la dinamica d'Alberto e la metafisica di Nicolò Cusano, ha costrutto una filosofia del movimento e della forza dove circola, latente ancora, ma già feconda l'idea della conservazione dell'energia. Leonardo ha concepito la nozione d'impeto composto introducendo in dinamica un principio da cui Galileo trarrà mirabili conseguenze: ha fatto comprendere che la corsa di un proiettile è sotto la continua dipendenza di due cause: l'impeto naturale comunicato dal motore al mobile e la gravità di quest'ultimo. Tuttavia pur avendo dato ai principi della dinamica parigina sì magnifico sviluppo non ha curato di chieder loro la spiegazione dei fenomeni d'accelerazione: in verità la sua attenzione s'è fermata su questi fenomeni: ha osservato l'accelerazione dei gravi nella loro caduta, ha ammesso quella dei proiettili dopo lasciato il motore; ma ne ha sempre cercato la spiegazione nel fluido interposto che il mobile fende. La poca importanza che i nominalisti sembrano aver attribuito alla spiegazione della caduta accelerata dei corpi per l'impetus, l'abbandono in cui questa dottrina fu lasciata dagli italiani del Quattrocento, lo hanno distolto senza dubbio dall'adottare quella teoria. Tuttavia la potenza e l'originalità del suo genio erano tali che egli non esitava a seguire un pensiero misconosciuto dai suoi contemporanei e dai suoi compatrioti quando lo trovasse giusto e fecondo. Egli non poteva ignorare l'ipotesi che fa costantemente crescere l'impetus in un grave cadente: l'aveva esposta Alberto in opere che Leonardo aveva diligentemente studiato: se egli l'ha trascurato affatto è perchè un'altra opinione si imponeva al suo pensiero. A Leonardo sorrideva la spiegazione d'origine ellenica, assai chiaramente esposta in un trattato *De Ponderibus*, d'autore ignoto che il Duhem si compiace di chiamare: il Precursore di Leonardo da Vinci.

Questo Precursore di Leonardo attribuisce l'accelerazione della caduta dei gravi a un accrescimento del loro peso spiegata a questo modo: « un grave cadendo attira nel suo primo movimento il fluido che ha dietro di sè, e mette in movimento il fluido che ha sotto, al suo immediato contatto; queste parti di fluido così messe in movimento, muovono, alla loro volta quelle che seguono, di modo che queste ultime già scosse oppongono minor resistenza al grave. Per questo fatto il corpo divien più pesante e dà una spinta più forte al fluido che cede davanti a lui in modo che questo non è più semplicemente spinto ma finisce per attirare il corpo stesso. Avviene così che la gravità del mobile è aiutata dalla trazione del

fluido e reciprocamente il movimento del fluido è accresciuto da questa gravità sì che questo movimento accresce di continuo la celerità del grave ».

Questa teoria ebbe una grande fortuna. Come potè strappare anche l'adesione di Leonardo? Forse perchè essa invocava solo l'azione del fluido interposto sul corpo cadente. Leonardo non ha mai cessato di meditare profondamente l'influenza esercitata sul movimento d'un proiettile dall'aria da esso tagliata: in questa influenza vedeva con ragione la chiave del problema suo favorito, quello del volo degli uccelli. Continuamente colpito dalla contemplazione dell'onda condensata che si propaga davanti al proiettile, dei risucchi che si precipitano dietro, dovette cedere facilmente alla tentazione di attribuir loro più importanza ancora che in realtà non abbiano, di vedervi gli agenti che precipitano la caduta d'un peso; e pure le sue meditazioni stesse che gli avevano fornito un'analisi spesso così esatta dell'azione del fluido sul proiettile, avrebbero dovuto metterlo in guardia contro un tale errore: avrebbero dovuto fargli proclamare questa verità che Buridano e Alberto conoscevano: « il fluido interposto ritarda il movimento del mobile, non lo accelera ». Questa verità non sarebbe certo sfuggita al Vinci se un errore accettato come vero incontestabile non lo avesse spinto ad ammettere la spiegazione del Precursore. Aristotele non credeva solo all'accelerazione del movimento naturale, credeva anche che la celerità del movimento violento comincia col crescere. Ora, questa falsa idea Leonardo approvava senz'altro. Questa accelerazione iniziale del movimento dei proiettili non compare affatto in Buridano nè in Alberto: l'aveva ammessa invece S. Tommaso e spiegatala coll'agitazione dell'aria che il mobile fende: Leonardo che ha accettato questa spiegazione non era naturalmente portato ad accettare una spiegazione analoga per la caduta accelerata dei gravi.

Sembra dunque si possa affermare, che, se Leonardo da Vinci non ha accettato intera la dinamica di Buridano e di Alberto, se ha trascurato la feconda spiegazione da loro data della caduta accelerata dei gravi, è perchè la sua intelligenza è rimasta prigioniera d'una grave eresia meccanica. Questa eresia, secondo la quale un proiettile comincia coll'accelerare la sua corsa, la vedremo, durante tutto il secolo XVI, opporre un forte ostacolo al progresso della dinamica in Italia. (E. Verga).

F., *Una nuova opera di Leonardo da Vinci.* « Rassegna Nazionale », Firenze, 16 dicembre 1904.

Recensione del Volume di Marie Herzfeld.

FELDHAUS FRANZ, *Das Pendel in Maschinenbau vor Erfindung der Pendeluhr.*

— *Das Pendel bei Leonardo da Vinci.* « Deutsche Uhrmacher Zeitung », 15 maggio 1908 e 16 gennaio 1910.

Dono di Mons. Achille Ratti.

Cfr. l'articolo di Mons. Ratti in *Raccolta Vinciana* 6° pag. 131.

FRACASSINI TOMASO, *La patria di Leonardo.* « Il Nuovo Giornale », Firenze, 18 novembre 1910.

FRIZZONI GUSTAVO, *La Raccolta Mond e le opere attinenti alla medesima.* « Rassegna d'arte », febbraio-marzo 1911 ill.

Dono della Ditta Alfieri-Lacroix.

Parla del Catalogo ragionato che il D.r F. P. Richter ha intrapreso della galleria del defunto D.r Paolo Mond, di Londra, *The Mond Collection.* London Murray, 1910. Il 2° volume di quest'opera s'inizia col capitolo: *Leonardo da Vinci e la scuola lombarda*: e riproduce il disegno leonardesco d'una testa di vergine che ritiene uno studio accuratissimo, per la testa della Madonna nella pala d'altare del Louvre: la quale però egli crede opera d'uno scolaro, perchè gli sembra di troppo inferiore alle altre opere antiche di Leonardo.

Nella raccolta Mond sono rappresentati quattro fra i principali seguaci di Leonardo: Sodoma, Boltraffio, Gian Petrino e Marco d'Oggiono. Al primo è attribuita, un po' troppo vagamente, una Madonna col Bambino, e con maggiore probabilità una ragguardevole tavola col penitente S. Gerolamo, figura poderosa e d'ispirazione profondamente leonardesca. Il Richter ritiene il Sodoma il più leonardesco fra i seguaci di Leonardo.

Ottima opera del Boltraffio giudica il Richter il ritratto del poeta bolognese Gerolamo Casio. A proposito del quale il Frizzoni cita un altro ritratto del Boltraffio, assai somigliante alla figura del Casio conservato a Pietroburgo nella galleria del Conte Sergio Stroganoff dov'è indicato come S. Luigi di Francia e ritenuto nè più nè meno che opera di Leonardo.

Marco d'Oggiono figura nella Raccolta Mond con un mirabile

dipinto rappresentante Gesù e S. Giovannino che s'abbracciano: il Frizzoni giudica questo un motivo tanto delicato da farlo ritenere dipinto dallo stesso Leonardo.

GATTI GIOVANNI, *Un documento inedito sulla statua equestre di Francesco Sforza disegnata da Leonardo da Vinci.*

Acquistato.

Ampia recensione dell'opuscolo del Courajod: *Leonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza*, Paris, 1879, che identificò in un disegno del Museo di Monaco il disegno definitivo fatto da Leonardo per quel monumento, confutando l'asserzione del Vasari che faceva il Pollajuolo autore del modello di quella statua.

GERSTFELDT von OLGA und STEINMANN ERNST, *Pilgerfahrten in Italien*. Leipzig, Kleinhardt e Biermann, 1910. 8°, pag. 389, ill., con tavole.

Dono del signor E. Steinmann.

Uno dei lavori della gentile e compianta signora Steinmann-Gerstfeldt (Cfr. pag. 151) intitolato « Milano e gli Sforza » contiene una geniale rievocazione della vita milanese del Quattrocento, con parecchi accenni a Leonardo da Vinci. L'autrice trova un fascino maggiore nel famoso profilo dell'Ambrosiana (la creduta Beatrice d'Este) che nella Gioconda: questa col sorriso di sfinge ci lascia incerti, nel mistero, quella rivela un'anima amara dolcemente assopita alla quale ogni mistero è rimasto estraneo, ogni paura lontana. E si domanda: chi è la donna? chi l'artista? Il confronto coi ritratti autentici la persuade non trattarsi di Beatrice. Non crede possibile si tratti di Bianca Maria Sforza, perchè non somiglia ai ritratti autentici eseguiti dal De Predis, e perchè quella deliziosa figura non può rappresentare la donna insignificante che procurò all'Imperatore Massimiliano una vera delusione. Alla Gerstfeldt nel profilo Ambrosiano par di riconoscere Bianca Sforza, la figlia naturale di Lodovico il Moro, che nel 1496 andò sposa a Galeazzo Sanseverino, e durante la sua breve esistenza aveva guadagnato tutti i cuori: quella Bianca che morì nello stesso anno del suo matrimonio improvvisamente a Vigevano compianta da tutti, come dimostra una lettera di Beatrice d'Este. Il ritratto non solo rivelava i lineamenti paterni, ma con un particolare fa pensare all'arte di Leonardo e ad una delle raffigurazioni che la rese qui popolare: l'ornamento di cordicelle d'oro che disegna un arabesco sulla manica e termina con un pendaglio, richiama la « fantasia del Vinci »,

tanto in voga alla corte sforzesca che gli artisti andavano a gara nel dargli sempre nuovi motivi. Non che Leonardo lo abbia inventato: la parola Vinci per vincoli è già in Dante, e il motivo ornamentale che ne prese il nome figura persino nel Ciborio di S. Ambrogio; ma Leonardo amò esercitarvi la sua fantasia, gli diede un nuovo fascino, lo adattò come sua impresa, e la rispondenza del nome contribuì ad appropriargliene quasi la paternità. Da allora quei « gruppi di corde », come li chiama il Vasari, divennero di moda: se ne ornarono gli abiti femminili, le legature di libri, le armature, le spade, i mobili; se ne impadronì la pittura e li ritroviamo nel Palazzo Ponti, nella Sacrestia delle Grazie. Se però creda Leonardo autore del ritratto la Gersfeldt non dice esplicitamente. Continuando la sua rievocazione dell'epoca sforzesca, espone giudizi benevoli, e a parer nostro equi, sul Moro: le colpe furono bilanciate da meriti singolari. Basti ricordare quanto gli deve la cultura lombarda del Rinascimento. Esamina i diversi ritratti di lui e di Beatrice e rileva l'intima bellezza della pala attribuita allo Zenale. Entra nel Castello sforzesco e lo descrive rievocandone i ricordi legati, in buona parte, alla persona e all'arte di Leonardo, per la Sala delle Asse. (E. Verga).

GOLDSTAUB MAX UND WENDRINER RICHARD, *Ein tosco-venetianischer Bestiarius herausgegeben und erläutert.* Halle a S. Niemeyer, 1892, 8° gr., pp. VI-526. Acquistato.

Nel grosso libro, il quale dall'illustrazione del bestiario tosco-veneziano della Biblioteca Comunale di Padova si allarga ad un fondamentale studio sulla storia della letteratura di fisiologi e bestiari in Italia, il Goldstaub (alle cure dell'altro autore è lasciata l'illustrazione linguistica del testo pubblicato) si occupa di proposito anche del Bestiario di Leonardo da Vinci; e precisamente, nelle ultime pagine (pag. 236-239) del cap. VI, « Ueber die Entstehungs und Entwickelungsgeschichte der italienischen Phisiologus-Litteratur » e nell'appendice allo stesso capitolo, « Exkurs über den Bestiarius des Leonardo da Vinci » (pag. 240-254).

Il fatto che in Italia il fortunato genere di letteratura sia stato preso a trattare da due uomini come Cecco d'Ascoli e Leonardo da Vinci, che anzi in un'opera nientemen che di Leonardo sia concesso di ravvisare « l'ultimo prodotto, il quale ancora una volta tentasse di avvivare la tendenza popolare, prima del suo irrigidirsi nelle ultime forme » (v. tra altro, per questo le linee riassuntive di pag. 235-236), un tal fatto per il Goldstaub è appunto una gran ra-

gione perchè il ramo italiano di questa letteratura non la ceda d'interesse neppure al ramo francese. E tuttavia, quanto al valore intrinseco dell'opera, il G., come sul pregio letterario più tiene dell'opinione sfavorevole del Mann, che non la trovò col Reinsch « un dei migliori » tra i bestiari a noi pervenuti, così è costretto dalle sue ricerche a ridurre ad assai poco il pregio di novità che, se non mai alla materia, all'ordinamento, però, e all'impiego allegorico della materia si potrebbe esser tentati di attribuire. Le righe del cap. VI, destinate a determinare il posto del bestiario di Leonardo nel complesso di questa letteratura, righe che sono il risultato dell'analisi minuziosa presentata nell'appendice seguente, mostrano infatti che Leonardo, accettata (e, di proposito, senza critica, come uomo il quale non poteva certo aver per oro di coppella fanfaluche medievali le quali avevan già messo di frequente alla prova lo spirito critico di Alberto Magno, ma che se ne poteva anzi, data l'opera, se ne doveva, valere, come di un favoleggiamento tradizionale tanto più comodo, quanto più conosciuto per tale dall'espositore e dagli uditori) accettata, diciamo, la materia tradizionale nè fu, come si disse, il primo a introdurre l'ordinamento dei singoli articoli secondo affinità dei tipi animali descritti o secondo contrasto delle qualità morali in essi simboleggiate, nè il primo a fare con conseguenza servire il materiale zoologico soltanto a scopo di allegoria morale.

Nella materia dunque nulla s'aggiunge di nuovo al patrimonio tradizionale; dice il Goldstaub a pag. 241, enunziando un principio metodico che gli sarà di guida nella minuta ricerca: « solo presupponendo una non poco stretta dipendenza dai suoi modelli ci pare si possa mettere l'opera, nella sua parte zoologica, in armonia con l'autore », con Leonardo, con l'uomo, lo scienziato del rinascimento: e la ricerca prova « a posteriori » quel che era stato ammesso « a priori ». In questa sua ricerca l'Autore prende le mosse da quella dello Springer, che nel v. XXXVI dei B. d. R. S. Ges. d. Wis. (Phil. hist Cl.) per la prima volta mostrava la parentela del bestiario di Leonardo con l'antico Phisiologus e con tutta la letteratura che ad esso si riattacca, e veniva a risultati ch'egli si riprometteva, in certa misura definitivi. Cfr. *Raccolta*, fascicolo 3°, pag. 71. Ora lo sviluppo di questa letteratura è stato così intricato non solo per ramificazioni di ogni tempo, ma per riallacciamenti ed incroci infiniti tra rami anche disparatissimi d'età, di sviluppo, e il materiale oggi in mano nostra è così lacunoso, così manchevole, che certo, non solo è impossibile dare un di-

segno sicuro di quello sviluppo, ma anche soltanto tentar di tracciarlo, sia pure nei rapporti di una singola opera. Sicchè la ricerca delle fonti di un'opera, di un capitolo, di un articolo, come di rado porta alla prova di una dipendenza anzi che ad un raffronto fra tratti uguali o simili nelle opere considerate, così non permette di far con sicurezza se non affermazioni vaghe abbastanza per essere dal più al meno sempre valide. Che, se veniamo ai particolari, allora il Goldstaub ha molto da ridire sullo Springer. Come dallo Springer al Goldstaub il materiale noto è assai aumentato, così s'è potuto cominciare a stabilire una distinzione di stadi e di tendenze, a distinguere decisamente l'antico Phisiologus giovantesi di un materiale tratto dai tre regni della natura per mistici allegorizzamenti dal tardo Bestiario di contenuto unicamente zoologico, dall'allegoria di più in più esclusivamente morale. E perciò, per quella ragion generale che s'è visto, si può ora, e si deve, cominciare a far campo di ricerca delle fonti di Leonardo, solo quest'ultima categoria; a stimare, p. es., almeno inopportuno di imprendere l'analisi dei rapporti tra Leonardo e i suoi predecessori, avendo per prototipo di questa letteratura anteriore un testo così antico come il Ms. A del Cahier. Invece come al rappresentante di una più recente classe di testi, di quella con cui Leonardo più facilmente può essersi trovato in rapporti, si può pensare al bestiario attribuito ad Ugo da S. Vittore: nel quale l'analisi comparativa trova infatti molti punti di contatto con Leonardo. « Ancor di più son da prendersi in considerazione le enciclopedie di scienze naturali, ch'erano allora tenute in gran conto, e che mostrano nella maniera d'esporre assai simiglianze con Leonardo ». Di queste enciclopedie, lo Springer aveva presi in considerazione i « Naturen Bloeme » di G. di Maerlant, quando verisimile è che Leonardo tutt'al più conoscesse l'opera ben più celebre, dalla quale i « Naturen Bloeme » derivano, l'Enciclopedia di Tommaso di Canthimphré, la quale alla diligenza dell'esame fatto punto per punto dal Goldstaub rivela infatti molti tratti paralleli ad altri del Bestiario di Leonardo. Ma lo Springer ha poi trascurate enciclopedie celeberrime, come quella di Vincenzo di Beauvais, quella di Alberto Angelico, ha trascurata l'enciclopedia di Al. Neckam, per dare invece gran peso a quella di Alberto Magno, quando gli excerpta spesso fedelissimi dalle fonti prime di Vincenzo vorrebbero nel nostro caso esser presi in considerazione assai più che l'elaborato materiale di Alberto; quando in Alberto è tutto un occhio critico di cui non v'ha traccia nell'opera di Leonardo; quando, poi, un'analisi mi-

nuziosa, come quella del Goldstaub, prova che le cose stan precisamente così come era da supporre, che i contatti di Leonardo con Vincenzo sono per ogni rispetto infinitamente più probanti di quelli con Alberto. Dove tuttavia è sempre da rammentar, quel ch'è già stato avvertito, che questa ricerca di fonti si riduce di necessità a istituzioni di raffronti con alcun testo, il quale di rado si potrà non diciam provare ma anche solo ritenere con fiducia per fonte diretta, ben più spesso invece si dovrà aver in conto di rappresentante d'alcun gruppo di possibili fonti: sicchè noi di solito altrettanto poco possiamo escludere che Leonardo abbia seguito fedelmente, quasi letteralmente, in tutta l'opera una fonte per noi perduta in luogo di contaminar quelle che possibili fonti di singoli tratti appaiano a noi, quanto che egli abbia precisamente operate di tali contaminazioni, e si sia magari giovato dei fonti primi di tutto questo patrimonio tradizionale, di Solino e Plinio in particolar modo. Stabilire qualcosa di sicuro su quest'ultimo punto, sul rapporto di dipendenza tra il Bestiario di Leonardo e la letteratura scientifica dell'antichità sarebbe anzi veramente prezzo dell'opera. Purtroppo abbiam qui un altro esempio della nessuna certezza di risultati che ci permette il campo dove moviamo alla ricerca. Che Leonardo, l'uomo del rinascimento, fosse ricorso direttamente ai classici sarebbe non solo verisimile, ma probabile assai, e la rispondenza quasi letterale e la quasi identica successione ch'è negli articoli 62-97 di Leonardo coi corrispondenti compresi tra 1 e 101 in Pl. VIII sembrerebbero aver il desiderato valore di prova; ma d'altra parte chi può escludere l'uso di qualche fedele compilatore, come p. es., V. di Beauvais? Al qual compilatore, qual'esso si sia, se non le frequenti abbreviazioni e i meno frequenti ampliamenti, sembrerebbero necessariamente rimandare come quella scelta di 35 tra i 101 articoli di Plinio, come quelle qualunque differenze da Plinio, così specialmente alcune singolari mutazioni di particolari, quali diversi dati di misura, la forma diversa di uno stesso nome d'animale, diversa indicazione del luogo di origine, ecc. Ad ogni modo, se anche non dipendono questi articoli di Leonardo direttamente da Plinio, certo una fonte a Plinio assai vicina Leonardo ha avuto sott'occhio.

Venendo ad esaminare i rapporti tra Leonardo e due celebri italiani del Medio Evo, Brunetto Latini e Cecco di Ascoli, esame per noi tra i più interessanti, il Goldstaub mentre pel Trésor conclude che le simiglianze son di quelle che basta a spiegare l'identica materia o tutt'al più alcuna fonte comune, e mentre quindi, se

anche Leonardo ha certamente conosciuto il Trésor, non v'ha ragione di concludere che se ne sia valso pel suo bestiario, i punti di contatto invece tra questo bestiario e il materiale zoologico nel l. VIII dell'Acerba sono tali, identità di contenuto, letterale uguaglianza di forma, lunghe coincidenze nella successione degli articoli, e tante (v., al solito, il corredo di note) e ve n'han tra esse di così probanti (v. Goldst. pag. 251), da far concludere che, se un terzo circa degli articoli del Bestiario di Leonardo si riallaccia, come s'è visto ad « uno o più bestiari, che dovevan presentare o rimaneggiati, o no, excerpti da Plinio, un altro grosso gruppo, circa un terzo, si trova in or più or meno stretta dipendenza da Cecco d'Ascoli, il quale spesso costituisce anche la fonte per l'impiego allegorico dei tipi. Che accanto a questo il Bestiario di Brunetto Latini abbia influito su alcun capitolo o anche solamente su questo o quel tratto, può tutt'al più aversi per possibile ». Infine nella medesima maniera di dipendenza che, per un terzo, col bestiario di Cecco, provano rapporti medesimi, e anche più spiccati, intercedenti tra le due opere, stare il Bestiario di Leonardo per un ultimo terzo de' suoi articoli (precisamente gli articoli iniziali) col Fior di Virtù. Non però colla redazione del Fiore presente a noi, perchè, anche qui, tra molte divergenze, che potrebbero esser dovute ad alcuna elaborazione di Leonardo, alcune ve n'hanno, che sembrano dover dipendere già da una fonte, la quale sarebbe quindi un testo simile assai al nostro ma non identico. Dal qual Fiore di Virtù, insieme coll'Acerba, Leonardo avrà tratto allora l'impiego dei tipi animati a simboleggiamento delle astrazioni di vizi, di virtù, di affetti, come dallo stesso fiore trarrà ancora l'ordinamento dei tipi secondo contrasto della qualità simboleggiata, come Plinio, e Solino, e Bestiari medievali ha avuto predecessori nell'ordinamento secondo affinità dei tipi stessi. «Quel che Leonardo sembra aver fatto di proprio, si è la trasposizione del modo d'aggruppamento usato nel Fior di Virtù al bestiario ». Questo il massimo di novità vera nel nostro bestiario; il quale, secondo il Goldstaub, sarebbe opera giovanile di Leonardo: « ritroveremmo nelle produzioni letterarie della stessa età, la stessa tendenza al fantastico, che il giovane, come mostra, p. es., la testa di Medusa, tradiva nell'esercizio della sua arte ».

Poche altre osservazioni e alcune di queste stesse presentate, utilmente anche per noi, nel quadro di alcuna trattazione generale di argomento più ampio, si ritroveranno in altri capitoli, p. es., nel V « Ueber des Verhältniss unterer italienischen zu anderen

romanischen Bestiarien »; gran copia di investigazioni sulle fonti di singoli articoli è conseguita nel tesoro delle minuziosissime, acutissime, dottissime note a questa riassunta appendice su Leonardo (dove accade che anche, p. es., si tocchi dei rapporti tra il Bestiario di Leonardo e gli accenni zoologici nel l. XIV del Morgante); infine del nostro Bestiario è ancora assai di frequente parola nel cap. VII nella minuta « Analisi dei singoli articoli » del bestiario tosco-veneziano, la dove a dar qualche lume nella ricerca delle fonti di questo possa servire anche quel di Leonardo. (X).

GOVI GILBERTO, *Alcuni frammenti artistici, letterari e geografici di Leonardo da Vinci.* « Atti della R. Accademia dei Lincei », vol. V, fasc. 13; Roma, 1881, pag. 212 e segg.

Acquistato.

Mentre faceva voti perchè gli italiani s'affrettassero a dar fuori i manoscritti vinciani prima che gli stranieri prendessero tale iniziativa, il Govi pubblicava alcuni frammenti e precisamente il progetto pel Monumento a G. G. Trivulzio, la lettera al Diodario di Soria, le descrizioni del Monte Tauro, i brani relativi al lago di Como, alla Valtellina e alla Valsassina.

GRONAU GEORG, *Das sogenannte Skizzenbuch des Verrocchio.* «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», Berlin, 1906; pag. 65-72, ill. con tavola.

Acquistato.

Una serie di fogli, sparsi in diverse raccolte, specialmente francesi, la cui connessione in forma di libro non può mettersi in dubbio, aveva da molto tempo attirata l'attenzione degli studiosi, dacchè si trattava di disegni attribuiti ad uno dei più grandi artisti del Quattrocento, Andrea Verrocchio. Questo libro di schizzi ha avuto una gran parte nei dibattiti intorno alle opere verrocchiane. Molti critici le illustrarono non dubitando punto dell'autenticità: il Bode, s'accorse di una certa debolezza in quei disegni, ma la spiegò con dire che essi erano solo rapide note, idee fermate sull'attimo dall'infaticabile lavoratore. Primo il Morelli si dimostrò contrario all'attribuzione del libro al Verrocchio, lo giudicò opera d'un debole scultore e fece il nome del fiorentino Francesco di Simone scolaro di Andrea che, come si sa, ha imitato il Maestro fino a permettersi qualche plagio.

Il Gronau ha ripreso l'argomento ed esposto in questo articolo le conclusioni di un diligente raffronto da lui fatto tra i disegni del

Verrocchio universalmente riconosciuti genuini, specialmente la non mai contestata testa d'angelo negli Uffizi, e i disegni del libro. Egli trova che questi ultimi sono non solo di gran lunga inferiori a quelli, ma sono, anche considerati per se stessi, scadentissimi. Il poco valente autore ha riprodotto, e con poca esattezza, molte delle opere del Verrocchio, ma anche opere d'altri; per esempio numerosi studi di ceselli cavati dagli schizzi di Leonardo; e in tutto dimostra di non possedere alcuna qualità creativa. Quando le ragioni artistiche addotte dal Gronau non bastassero ad escludere il Verrocchio come autore di quello zibaldone, ce ne sono altre più positive fornite dagli appunti e dalle date che accompagnano i disegni contestati. (E. Verga).

GRONAU GEORG, Recensione dell'opera di W. von Seidlitz: *Leonardo da Vinci*. « Monatshefte für Kunstwissenschaft », Leipzig, november 1910.

Dono dell'Autore.

HERZFELD MARIE, *Leonardo da Vinci*. Der Denker Forscher und Poet. Nach den veröffentlichten Handschriften Auswahl Ubersetzung und Einleitung. Jena, Diederich, 1911. Terza edizione riveduta. 8°, pag. 316, illustrato, con ritratto e nuove tavole fuori testo.

Dono dell'Autrice.

HILL G. F., Notes on italian medals III. *The Monument of G. Giacomo Trivulzio*.

Dono dell'Autore.

Illustra una bellissima medaglia di bronzo assai rara, portante da un lato la scritta IO . IA . TRI . MAR . VIGLE . MARESCAL . FRAN . e la statua equestre di G. Giacomo Trivulzio che, in atteggiamento marziale, tiene in una mano il bastone del comando e coll'altra le redini del cavallo spinto al galoppo; e nell'esergio la divisa di una croce entro un cerchio fiammante (« la ruota del sole ») fra le due lettere S V: sull'altro lato la scritta: INGENIVM SVPERAT VIRES, e una figura di donna, nudo il torso, seduta sopra uno sgabello, che alza sopra il capo colla destra una verga e colla sinistra tiene una corda alla quale è attaccato un leone poggiante sopra una base inghirlandata. La medaglia, appartenente alla collezione Rosenheim, misura mm. 31.5 di diametro. Essa è, a giudizio dell'Hill, un lavoro milanese del principio del secolo XVI e ricorda molto un

piccolo gruppo di medaglie di Lodovico il Moro, attribuito al Caradosso, celebranti la disfatta dei francesi. Il Rosmini, nella Vita del Maresciallo, ne aveva dato un disegno assai imperfetto, e l'aveva descritta minutamente prendendo però la donna per un uomo; e congetturava che il rovescio potesse alludere alla disfatta inflitta dai Francesi ai Veneziani colla battaglia d'Agnadello alla quale il Trivulzio fu presente.

Il leone rappresenterebbe Venezia, come in una delle succitate medaglie del Moro.

Al Rosmini questa medaglia ne rammentava, per lo stile e pel colore, un'altra che egli stesso descrive dove si vede il Maresciallo sopra un cavallo che s'impenna, vestito di corazza e tenente un bastone nella destra: accanto a lui un giovane a cavallo: la scritta: IO . IA . TRI . MAR . VIGIELE . MA . FRANTIE . MCCCCCVIII. La data del 1508 conferma le congetture del Rosmini per l'altra medaglia: il giovane a cavallo può essere il figlio di lui Gian Nicolò.

Ma il fatto più interessante è che la medaglia porta un ritratto equestre del Trivulzio: a malgrado della piccolezza si vede chiaramente che è un ritratto. La composizione generale è senza dubbio più o meno convenzionale, ma non si può far a meno di connetterla col disegno che Leonardo da Vinci fece pel monumento equestre del Maresciallo. L'Hill lascia ai competenti di decidere se essa è effettivamente ispirata dal disegno di Leonardo, e in questo caso potrà esserci d'aiuto per distinguere i disegni pel monumento del Trivulzio da quelli che loro somigliano oppure, come l'Hill crede più probabile, è invenzione del medaglista suggeritagli però dalla conosciuta esistenza di un disegno pel monumento. (E. Verga).

HOLL M., *Untersuchung über den Inhalt der Abhandlung Roths:* « Die Anatomie des Leonardo da Vinci ». [Estratto dall'« Archiv für Anatomie und physiologie »], Leipzig, 1910; 8°, pag. 116-190 e pag. 319-360.

Dono dell'Autore.

Si propone l'esame di molti punti della trattazione del Roth allo scopo di formulare un giudizio sui risultati delle ricerche di lui.

Comincia dal combattere il metodo col quale Roth affronta lo studio dell'anatomia leonardesca: giacchè egli non sa mantenersi perfettamente libero nelle sue indagini ma le subordina alla domanda se l'anatomia di Leonardo è o no anatomia moderna. Una simile domanda non può nè deve esser presa come punto di partenza

quando si voglia rendersi conto del valore e della sostanza d'una opera. Roth si propone di fare un esame spassionato del materiale anatomico di Leonardo, una ricerca profonda e coscienziosa, ma non mantiene la promessa, perchè, ad ogni passo appare preoccupato di rispondere alla preconcetta domanda finchè, sempre dominato da quella preoccupazione, così conclude: « L'Anatomia di Leonardo, a confronto di altre compilazioni, è affatto originale; ma non risponde all'anatomia moderna e al moderno metodo anatomico ».

Dalla diligente illustrazione di molti passi anatomici di Leonardo fatta dall'Holl risulta che le conclusioni delle indagini del Roth, nel loro complesso, non sono accettabili; risulta, per citare un solo esempio, che Leonardo per il primo ha rappresentato il pneuma della mascella superiore, dell'osso frontale, dell'osso sfenoide e dell'osso etmoide; che la descrizione fatta da Leonardo della cavità della mascella superiore e dell'osso frontale è adottata anche dagli anatomisti moderni, e che la sua descrizione della cavità del naso colle sue appendici pneumatiche è stata riadottata, come sistema, quantunque in modo indipendente, dalla anatomia moderna.

Degli errati giudizi che ripetutamente escono dalla penna di Roth, basteranno pochi esempi: i disegni di Leonardo contengono una mescolanza di vera e pensata anatomia; l'agile disegno di Leonardo si riduce di tratto in tratto a schematismo; l'anatomia di Leonardo è piena di contraddizioni e incompleta; teoreticamente e praticamente ammette nell'anatomia il disegno puro della natura: Leonardo ammette pure che si accettino cose non vedute; egli non porta nulla di nuovo; egli non ha mai anatomizzato e non ha mai battuto la strada dell'osservazione della natura, ecc. ecc.

Holl ha per molti argomenti rifatto la via seguita dalle indagini di Roth, per vedere se i giudizi di Roth sono o non sono fondati: esaminarli tutti sarebbe impossibile, tanti ne ha toccati l'inesorabile critico di Leonardo, ma il Nostro osserva che se solo una parte delle conclusioni del Roth potrà confutare, ciò non vuol dire che egli non sia in grado di estendere anche alle altre il suo giudizio. Noi dobbiamo qui limitarci a recare qualche esempio.

Gli appunti fatti dal Roth ai disegni leonardeschi del cranio non sono fondati. La rappresentazione dell'orbita aperta in fuori e della mascella superiore, non è da considerare come fa Roth, quale accessorio ingombrante e insignificante nel disegno del cranio; Leonardo ha voluto farne uno studio essenziale e importante per sè stesso. Mal-

grado i suoi sforzi, Roth riguardo alle figure 183-184-185 (f. 40 v. B) e 187 (f. 41 v. B) non ha portato nessun ordine nell'anatomia di Leonardo, ma ha trascurato di rilevare i loro importantissimi rapporti e non ha capito che questi disegni del cranio sono stati fatti per rappresentare la cavità nasale con tutto il sistema delle sue appendici pneumatiche. Le dimostrazioni che Leonardo imprende a fare diventano per Roth accessori oziosi e ingombranti. I disegni fig. 1 (f. 1 r. B) e 192, 193 (f. 42 r. B) si corrispondono, e Roth non lo ha capito. Sopra l'osso del cranio è figurata una arteria infraorbitale, forse arteria angolare. Roth, il quale crede che questi disegni siano stati fatti per presentare la parte ossea del cranio isolata, dice che queste figure non riguardano strettamente l'argomento ma sono un accessorio: « l'Anatomia moderna procede diversamente da Leonardo: essa separa nettamente l'osteologia dalla dottrina delle parti molli ». E con ciò Roth dimostra di non aver capito il contenuto dei disegni.

Roth non conosce l'accidentale esistenza di un os acromiale indipendente, dice che non esiste in natura e chiama l'os acromiale, giustamente rappresentato da Leonardo, un osso apocrifo e immaginario. Egli muove a Leonardo la grave accusa di aver disegnato ossi da lui non mai veduti e non crede spetti a Leonardo il merito d'avere introdotto le illustrazioni disegnate dal naturale.

L'asserzione di Roth che Leonardo abbia disegnato cose non mai vedute è conseguenza d'una interpretazione affatto arbitraria e completamente errata dei testi leonardeschi.

Come esempio notevole della malsicura scienza di Leonardo Roth adduce questo che nelle figure 162-163 (A. 10 v.) egli disegna il dorso della mano invece della palma e viceversa e proprio quando egli cancella la originaria nota esatta e la corregge con quella sbagliata.

Le conclusioni del Roth sul modo usato da Leonardo nel figurare l'inclinazione del bacino sono perfettamente l'opposto della verità. Errata è l'asserzione che a Leonardo fosse ignota la questione del bacino e che egli non la sospettasse neppure; la verità è che Leonardo ha rappresentato per il primo e correttamente l'inclinazione del bacino.

La rappresentazione leonardesca del muscolo pettorale maggiore non crede meritevole di alcuna osservazione, e si fonda su asserzioni che o sono insignificanti o sono errate.

La rappresentazione leonardesca, dal Roth fraintesa, del muscolo pettorale minore imperfetto e scomposto in due parti è anatomicamente fondata e non può essere giudicata come cosa inaudita.

I muscoli « omeri del collo » di Leonardo non sono, come crede Roth, immaginari, apocrifi, ma rappresentano la porzione clavicolare ed acromiale del muscolo cucullare. Non regge la asserzione Rothiana che Leonardo (A. 1 v. fig. 15) al posto del muscolo « pronator quadratus » ponga un piccolo legamento quadrangolare e, con Estienne, prenda un muscolo per un legamento, e non è neppur vero che Estienne rappresenti il muscolo come un legamento. Non reggono le censure mosse ai modelli di filamenti muscolari: Roth rimprovera a Leonardo errori che non sono affatto imputabili a lui.

Roth non riconosce che molte delle figure del cuore in Leonardo riguardano il cuore d'animali, e le tratta come se si riferissero a cuori umani. Egli non conosce i sostegni dei muscoli intraventricolari scoperti da Leonardo e uno di questi disegnato schematicamente prende per un piccolo legamento.

Sulle cognizioni di Leonardo riguardo alla circolazione del sangue non è possibile dare un giudizio reciso come fa Roth. In Leonardo si trova spesso che un disegno è sovrapposto a un altro: così è accaduto, per esempio che un disegno di cuore si trovasse sulla parte destra del petto di un giovane vestito; Roth chiama questa: « anatomia trasparente » e conclude che Leonardo dispregia la « Topografia ». — Senza alcuna ragione gli rimprovera di non dire alcuna parola della differenza tra atto e anatomia e di considerarle come se fossero la stessa cosa. Roth scambia con un disegno di atto un disegno di un « Faszienpraeparates »: vedendo una mammella disegnata sopra un muscolo pettorale maggiore dice che nel disegno Atto e Anatomia non sono perfettamente separati.

Rimprovera a Leonardo di apprezzare più il disegno che la descrizione basandosi sulle parole: « adunque è necessario figurare e descrivere »: dalla semplice posizione delle parole di Leonardo, poichè mette prima « figurare » e poi « descrivere » e non al contrario, dedurre che dava più importanza al disegno che alla descrizione, è cosa ben singolare! Bisogna anche notare che Roth cita in modo incompleto il testo di Leonardo: le parole: « adunque è necessario..... » si trovano alla conclusione di un passo dove egli sostiene che la descrizione sola non basta ma deve anche essere accompagnata dal disegno.

La critica di Roth su quelli che egli chiama « tecnicismi di Leonardo » è manchevole e spesso ingiusta. La prova che Leonardo non sezionava colle proprie mani e le sue sezioni faceva fare da chirurghi Roth non è in grado di dare, per quanto su questo ar-

gomento si diffonda, e la prova non poteva essere data perchè è indubitabile che Leonardo ha sezionato colle proprie mani; non solo perchè lo dice egli stesso, ma perchè risulta chiarissimo dalla sua Anatomia.

Roth è ingiusto quando asserisce che Leonardo nell'anatomia non ha fatto alcun passo avanti, è ingiusto quando dice che nulla prova aver Leonardo fatto qualche scoperta nell'Anatomia: e basti il solo esempio che Leonardo è lo scopritore dei muscoli intraventricolari di sostegno del cuore.

Roth sostiene anche che i fogli dell'Anatomia siano « i detriti delle sue opere artistiche ». Che una parte dell'anatomia leonardesca abbia stretti rapporti coll'arte e che Leonardo abbia fatto in servizio di quella una parte delle sue ricerche anatomiche è indubitabile; ma rimangono pur sempre molti, e forse i più, di quegli studi che coll'arte non hanno che fare, e costituiscono per sè stessi una manifestazione della scienza naturale di Leonardo.

I giudizi del Roth sull'anatomia leonardesca degli animali non sono diversi da quelli sull'anatomia umana. Dell'inconsistenza di questi giudizi il D.r Holl reca pure eloquenti esempi.

In conclusione Holl sostiene che la maggior parte delle dimostrazioni, dei giudizi e delle conclusioni del Roth vanno rifiutati e dichiara di mantenere tali e quali, non ostante le confutazioni del suo critico, tutti i risultati delle proprie ricerche sull'Anatomia di Leonardo da Vinci.

KLAIBER HANS, *Die Strassburger Kopien nach Leonardos Abendmahl.* [Estratto dai « Monatshefte für Kunstwissenschaft »], Leipzig, 1911. Dono dell'Autore.

Il recente libro dell'Hoerth intorno al Cenacolo ha attratto di nuovo l'attenzione dei leonardisti sui cartoni colle teste di Cristo e degli Apostoli, della Galleria di Strasburgo. In quelle teste l'Hoerth vide i tipi originari creati da Leonardo stesso pel suo Cenacolo secondo i quali noi dovremmo ricostruire il famoso dipinto alterato da numerosi restauri. Egli li ritiene ad un tempo copie ed abbozzi: copie del Cenacolo finito e abbozzi per la replica che si ritiene avesse in animo di fare per ubbidire a una richiesta di Francesco I. Questa questione sarebbe decisiva per l'idea che noi dovremmo farci del tipo di Cristo; l'asserzione del Vasari che Leonardo lo abbia lasciato incompiuto oggi non regge più: l'Hoerth ritiene che Leonardo non solo abbia finito la figura del protagonista, ma lo abbia dipinto originariamente senza barba e colla

bocca semi-aperta come lo si vede nel cartone di Strasburgo e nel ben noto disegno di Brera. Un restauratore avrebbe aggiunto la barba e chiusa la bocca. Dopo l'operazione eseguita dal Cavenaghi siamo ora bene istruiti sull'attività dei restauratori e sappiamo che essa si spiegò sopratutto nei drappeggi e negli sfondi architettonici, quantunque giungesse a danneggiare anche un poco la testa; tuttavia anche in tempi in cui in fatto di restauri si era di manica molto larga, difficilmente si sarebbe permesso che un restauratore chiudesse bocche aperte e aggiungesse barbe inesistenti. Le copie del Cenacolo, infatti, smentiscono l'ipotesi dell'Hoerth; tutte anche le più antiche e le quasi contemporanee rappresentano Cristo con la barba (più o meno folta) e la bocca chiusa. Anche gli schizzi per la Cena nei fogli di Windsor e del Louvre mostrano il Cristo barbuto. Quanto alla testa di Brera essa è omai giudicata troppo debole per essere di Leonardo, ad ogni modo quantunque non si possano negare i suoi rapporti col Cristo di Strasburgo, non può aver a questo servito di modello; il suo autore ha voluto fare un tipo ideale di amabile dolcezza e di bontà ed è riuscito sentimentale e fiacco; l'altro invece è sublime fino ad esser rigido e inanimato.

Per giudicare la figura del Cristo nel cartone di Strasburgo è importante quella di Andrea che presenta pure forti differenze dal dipinto. Tutta la forza è concentrata nella costruzione della testa, ma si è affatto rinunciato all'espressione della fisionomia che ha una grande parte nel dipinto dove anche nel viso, nel lampo degli occhi, nelle pieghe della fronte, si legge l'orrore che è espresso dall'atteggiamento delle mani. Per la parte rappresentata da Andrea nel complesso della scena drammatica, questi tratti della fisonomia erano più importanti che la posizione generale del capo; all'autore del cartone parvero invece l'effetto di una, diremo così, sublime monumentalità. Per la medesima ragione deve essersi indotto, nella testa di Giacomo il giovane, a ridurre di molto, contrariamente all'originale, la barba che copre la figura, e a trascurare le sopracciglia eccetto in quella di Giuda dove esse, in causa della posizione, rappresentano una parte essenziale.

Il profilo di Giuda è disegnato con asprezza più forte e quasi angolosa.

Pietro appare due volte: in un cartone insieme con Giuda, in un altro con Giovanni, e sempre in atteggiamenti diversi dall'originale: questa circostanza è di molto rilievo per il giudizio definitivo sui cartoni di Strasburgo.

Il pensiero che quelle teste rappresentino gli studi preliminari per il Cenacolo fu già scartato dal Dehio, che notò l'accurata uniformità della modellazione propria di chi copia non di chi va facendo prove; quanto all'idea dell' Hoerth che fossero disegni per la replica ordinata da Francesco I, di questo progetto nulla si sa, e anche il Klaiber crede che quei disegni non abbiano affatto il carattere di abbozzi per una composizione come la Cena, quantunque presentino parecchie differenze coll'originale. Se nel vestiario, e specialmente nelle pieghe, mancano alcune singolarità, altri dettagli, come per esempio il fermaglio nel Cristo, son resi con perfetta esattezza: ciò vuol dire che l'autore, come tutti i copisti di questo genere, si è lasciato mano libera nei dettagli, mentre, ora per ragioni artistiche, ora per comodo suo, qui trascura, là copia semplicemente, ma sempre senza il determinato scopo di modificare.

Di più l'autore dei cartoni riduce la coloritura a due colori: se si trattasse di disegni per una replica quale scopo avrebbe questa limitazione quando la scena non deve essere dipinta in rosso e giallo? Lo stesso si può dire pei mutamenti stilistici: si prenda la testa di Andrea: come uno studio di carattere, trattato per se stesso all'infuori di ogni rapporto colla scena, è maestosa e piena di forza: come schizzo per l'Andrea del Cenacolo non significa più nulla Anche il Cristo nella sua tranquillità piena di grandezza ma anche molto rigida, ha perduto il contatto cogli schizzi: ed oltre a questo l'assenza della barba e le labbra aperte, dacchè la testimonianza di tutti i copisti esclude che rappresentassero il tipo originario dipinto da Leonardo, contribuiscono a dimostrare che è un disegno fatto per sè e contrapposto all'originale. Fra gli scolari di Leonardo può bene, come in Norimberga nel circolo di Dürer, essere stato discusso il tipo di Cristo per cercare altre soluzioni. Una potrebbe essere quella di Strasburgo.

Inoltre: la testa di Pietro si trova in due disegni in posizione diversa dall'originale e diversa tra loro: insieme con Giuda in una posizione fortemente inclinata verso il piano del quadro, insieme con Giovanni, invece, spingendosi innanzi verso il riguardante. Come si spiega ciò? L'originale presentava al copista una posizione di profilo, non c'è dubbio. Se i nostri cartoni fossero schizzi si potrebbe solo ammettere che l'autore si è proposto due possibili cambiamenti e miglioramenti. Ma questo è inammissibile pel cartone colla testa di Giovanni, perchè allora la testa di Pietro verrebbe a trovarsi in un atteggiamento e in una direzione affatto

simile a Giuda il che è escluso dalla composizione del gruppo di tre: Giovanni, Pietro, Giuda.

L'unica spiegazione possibile della diversa posizione della testa di Pietro il Klaiber trova nel contrapposto. In un foglio questo Apostolo si spinge in dentro perchè Giuda si spinge in fuori dal piano del quadro; nell'altro colla sua forte inclinazione all'infuori forma il contrappeso all'atteggiamento della testa di Giovanni. Ma se il copista in un solo cartone pone così le teste l'una di contro all'altra senza riguardo all'insieme della composizione vuol dire che si tratta di opere create per sè stesse.

Il Klaiber infine non crede che i disegni di Strasburgo siano da attribuire a Leonardo: vede in essi lo stile del principio del Cinquecento quando si coltivava un ideale maestoso ma anche freddo e astratto; e tra gli scolari o collaboratori di Leonardo, non gli sembra fuor di luogo fare il nome del Boltraffio. (E. Verga).

KOOPMANN D. W., *Die Madonna mit der schönen Blumenvase.* « Repertorium für Kunstwissenschaft », XIII, 1-3, Berlin, 1890, pag. 118-122.

Acquistato.

Come la « Risurrezione » rivendicata dal Bode, anche questo dipinto viene attribuito con tutta sicurezza a Leonardo. Il critico tedesco non si nasconde che l'affermazione possa essere accolta con qualche diffidenza, e minutamente esamina i caratteri dell'opera e le sue analogie col resto della produzione vinciana. Esclude anzitutto che possa trattarsi dell'opera di qualche discepolo perchè non presenta alcuno dei caratteri attribuiti agli scolari di Leonardo dalla critica moderna: questa Madonna invece in ogni sua linea manifesta l'impronta di una eccellenza artistica straordinaria; qui si ritrova il portentoso giuoco di luci ed ombre che si ammira in Monna Lisa e nella Vergine delle Roccie, e la inarrivabile perfezione del disegno specialmente nelle mani. La Madonna è appoggiata ad una balaustra, alla sua sinistra sur un cuscino d'oro siede il Bambino. Il mento della Vergine copre in gran parte la balaustra sì che l'artefice ha modo di foggiarlo in ricche morbidissime pieghe. Il Bambino afferra lietamente colle sue manine un garofano. Accanto alla Vergine è un vaso di cristallo di singolare fattura, ornato di piccole anse d'oro, con un mazzo di fiori finissimamente miniati. Sullo sfondo di un'oscura muraglia s'aprono due eleganti finestre bifore dalle quali si scorge un paesaggio di dolomiti azzurre e nevose.

È caratteristica in questo quadro un'alterazione dei colori nelle ombre delle carni attribuibile, sembra, ad una speciale innovazione tecnica che si accorderebbe assai bene colle inquiete e poco felici ricerche di Leonardo in questo campo.

In ogni modo la gioia estetica ispirata da questo quadro è così squisita, che, conclude il Dott. Koopmann, tutti gli amici dell'arte dovranno rallegrarsi della scoperta. (Lia Morpurgo).

KRISTELLER PAUL, *Florentinische Zierstücke in Kupferstich aus dem XV Jahrhundert*. XXV tafeln in heliogravure. Berlin, Cassirer, 1909. Fol.

KUNO WALTER, *Das Abendmahl von Leonardo da Vinci*. Braunschweig, Westermann, 1898. 8°, pag. 19, ill. [Duplicato].
Dono di E. Steinmann.

LANGE JULIUS, *Studien über Leonardo da Vinci*. Aus dem dänischen ubersetzt von Ida Jocob-Anders, Strassburg, G. H. Ed. Heitz, 1911, 8° gr., pag. 32, con tavole.
Dono di L. A. Wolynski.

Per il Lange il Cenacolo è l'opera più significativa di Leonardo perchè meglio d'ogni altra ce ne rivela gli indirizzi artistici e le innovazioni.

Assai prima che il Vinci creasse il suo capolavoro si usava decorare i refettori dei conventi con la Cena degli Apostoli; c'era anzi uno schema fisso per questa rappresentazione alla quale gli artisti si attenevano fedelmente: Cristo e gli Apostoli siedono in fila allo stesso lato della lunga tavola; il pensiero del tradimento mette un velo di tristezza su tutti i volti ma non turba la compostezza rigida delle figure. Il traditore Giuda siede poi tutto solo al lato opposto della tavola così che volge la schiena a chi guarda. Non si voleva che il traditore fosse mescolato ai santi Apostoli.

L'opera di Leonardo ci rivela come egli si fosse affrancato dalla tradizione, ma alcuni schizzi accennano ancora l'ossequio all'antica ingenua concezione, alla quale naturalmente quel genio profondo e innovatore non poteva arrestarsi.

Il Lange rileva assai bene il movimento drammatico, la vivacità degli atteggiamenti, la verità psicologica dell'espressione di ognuno degli apostoli e la dolce calma di Gesù che sta come salda rupe in mezzo a quel tempestoso mare.

Anche per la figura di Giuda Leonardo ha abbandonato gli ingenui ripieghi per far risaltare anche esteriormente la nera anima del traditore. Il suo profilo risalta tagliente nella luce cupa dello sfondo mentre la mano tremante protesa a Cristo sembra chiedere, con gli altri apostoli, ma con diverso accento: « Son io, forse? »

Un'altra novità dell'opera leonardesca consiste nell'aggruppamento delle figure che fa pensare al fregio del Partenone.

Per tutto ciò il Cenacolo delle Grazie ha un così straordinario valore: « le opere che la rompono con la tradizione — dice il Lange — sono sempre le migliori ».

Sempre, quando l'innovatore è un Leonardo da Vinci....

Il Lange esamina poi a lungo il concetto dell'universalità affermato nel Trattato della pittura per cui è « uno tristo maestro » colui che eccelle in un sol ramo dell'arte. E sotto questo rispetto gli artisti che meglio realizzarono l'ideale leonardesco furono i fiamminghi, primo Giovanni Van Dyck. Gli Italiani non ebbero altro pensiero che quello di ritrarre l'uomo, Leonardo fu il primo che guardò, amò e ritrasse la natura, e il Lange rimpiange che tutte le opere leonardesche attestanti tale universalità siano andate perdute.

Anche nella riproduzione della figura umana, della fisionomia specialmente, il Vinci adorava la varietà e la ricercava con la passione ch'è nota a tutti per gli aneddoti ricordatici dai biografi. Il Lange esamina in fine minutamente le particolarità delle teste dipinte da Leonardo e i mezzi tecnici da lui usati per raggiungere quei miracoli di finezza e d'espressione, specie i giuochi delle luci e dei chiaroscuri.

Lo studio del Lange è corredato da 14 buone tavole. (Dott. Lia Morpurgo).

LEONARDO DA VINCI.

Quelques extrait du Traité de la peinture par Léonard de Vinci. « Magazin pittoresque », Paris, aprile 1836.

Acquistato.

— *Das Buch von der Malerei*, aus dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, herausgegeben, übersetzt und erläutert von HEINRICH LUDWIG. Wien, Braümuller 1882; 3 volumi illustrati.

Dono del signor Carl Jensen.

La Raccolta è assai grata al sig. Jensen di Berlino per il dono

di questa classica edizione del Trattato, divenuta oramai così rara che invano ne avevamo fatto ricerca più volte presso i principali antiquari tedeschi.

LEONARDO DA VINCI.

— *Traité de Peinture.* « Le Figaro », Paris, 22 ottobre 1910.

Riporta qualche estratto della traduzione del Trattato fatta dal Péladan. Cfr. *Raccolta*, fasc. 6°, pag. 57.

— Cenno biografico. [Estratto dal « Magazin pittoresque », Tome II], 1834.

Acquistato.

Riproduce il ritratto di Leonardo e il Cenacolo.

— *Des canaux de navigation.* « Magazin pittoresque », marzo 1844.

Acquistato.

Accenna a Leonardo come perfezionatore, se non inventore, delle chiuse, e alla gratitudine dovutagli dalla Francia che da lui ne ha appreso il sistema.

— *Un portrait par Léonard de Vinci.* « Magazin pittoresque », ottobre 1847.

Acquistato.

Riproduce il ritratto che allora si credeva o di Carlo VIII o di Luigi XII, e deplora che un'opera così bella sia relegata in fondo alla galleria italiana del Louvre, mentre meriterebbe una collocazione molto migliore. Non dubita sia di Leonardo.

— *Description d'un canon à vapeur par Léonard de Vinci.* « Magazin pittoresque », Paris, novembre 1847.

Acquistato.

Riassume, riproducendone anche le figure, un articolo pubblicato dal Delecluze nel giornale l'*Artiste* del 1841. Si tratta dell'*Architronito*, descritto da Leonardo in uno dei manoscritti dell'Istituto, come invenzione di Archimede: una macchina metallica contenente un focolare e una caldaia dove bolle acqua; chiudendo con una vite la bocca del vaso, l'acqua discende nella parte inferiore dell'istrumento e si converte in un vapore poderoso capace di lanciare per un tubo innestato nella macchina grosse palle di ferro, del peso d'un talento, come dice Leonardo. Delecluze ha fatto rilevare come Leonardo invece di dare per cosa nuova l'invenzione della macchina, l'attribuisce ad Archimede; e adopera la parola *talento*, peso greco, mentre ordinariamente indica sempre i

pesi e le misure secondo l'uso moderno d'Italia. Archimede aveva composto un libro *Dei Fuochi*, non giunto fino a noi: ma non è improbabile che Leonardo lo abbia conosciuto per via di qualche traduzione araba e che vi si trovasse descritto l'istrumento.

LEONARDO DA VINCI.

— *L'artefice multanime*. « L'Ora », Palermo, 24 luglio 1910.

— Altri articoli di giornali stranieri sulla Polemica della *Flora*:

Cfr. *Raccolta Vinciana*, 6°, pag. 25.

Dono del Dott. W. von Seidlitz.

SCHLOSSER JULIUS, *Zur Geschichte und Astetik der Wachsbüste*. « Neue Freie Presse », 11 decembre 1909 e 22 gennaio 1910.

PAULI Dott. C., *Bode und die Leonardo Ausstellung*. « Berliner Tageblatt », 15 gennaio 1910.

Die Zeugen im Florahandel. « Berliner Tageblatt », 28 gennaio 1910.

— *I grandi maestri del disegno anatomico*. « La Medicina », Edizione italiana, luglio-agosto 1911.

Dono del signor G. Guerrerio.

Riproduce un disegno di Leonardo.

— *Le « Léonard de Vinci » des « Settala »*. 4°, pag. 12, con tavola.

Dono del signor Pisoni.

Elegante pubblicazione destinata a sostenere l'attribuzione a Leonardo del quadro posseduto dal sig. Pisoni, che il Sant'Ambrogio dimostra provenire dalla raccolta Settala. Di questo dipinto e delle polemiche a cui ha dato luogo la *Raccolta* ha parlato nel fascicolo 5°, pag. 62.

— *Il Codice della Biblioteca di Lord Leicester* in Holkam Hall, pubblicato sotto gli auspici del R. Istituto lombardo di Scienze e Lettere [Premio Tommasoni] da GEROLAMO CALVI. Milano, Cogliati, 1909. Fol.

Dono del Dott. Gerolamo Calvi.

— *Quaderni d'Anatomia*, 1, Tredici fogli della Royal Library di Windsor: Respirazione, cuore, visceri addominali. Pubblicati da C. L. VANGESTEN, A. FONAHN, H. HOPSTOCK.

Con traduzione inglese e tedesca. Christiania, casa editrice Jacob Dybtwod, 1911. Fol.

Dono degli Editori.

Collo splendido volume di Jen Thiis e con questa pubblicazione la Norvegia viene ad occupare un post › assai notevole negli studi vinciani. Nel 2° volume dell'Anatomia di Leonardo, da lui pubblicato, il Sabachnikoff prometteva di continuare la difficile impresa, ma egli non potè mantenere la promessa nè altri, dopo di lui, a quell'impresa si accinsero. Vi fu, è vero, la pubblicazione arbitraria, per non dir peggio, del Rouveyre, dieci volumi di fogli anatomici di Windsor in fac-simile, ma essa è ben lontana del rispondere anche alle più modeste esigenze scientifiche e non contiene tutti i fogli anatomici inediti.

I tre valorosi scienziati norvegesi si sono proposti di pubblicare via via, in fac-simili accompagnati da una trascrizione diplomatica del testo e dalla traduzione in inglese e in tedesco i fogli anatomici di Windsor e fin'ora non pubblicati con questo metodo.

In questi fogli, come in tutte le opere di Leonardo, troviamo sparse osservazioni, nonchè di materia anatomica e di questioni mediche, anche su materie disparatissime. In modo speciale sono trattati: la respirazione, il moto alternante del diaframma, il passaggio del cibo pel canale digestivo e più ampiamente il cuore e le sue funzioni. Nel prossimo volume sarà trattata in modo molto esteso l'anatomia e la fisiologia del cuore: sarebbe perciò affrettato, avvertono i benemeriti editori, discorrere ora e giudicare sulle cognizioni di Leonardo intorno al problema fondamentale della circolazione del sangue; lo stesso si può dire per tutte le altre materie: quasi in ogni pagina si trovano importanti osservazioni su questioni trattate più ampiamente altrove.

Tuttavia il chiaro Professore, e nostro aderente, M. Holl ha pubblicato sull'Archivio lipsiano di Anatomia e fisiologia un ampio resoconto di questi primi tredici fogli, il quale giunge a noi molto opportuno, giacchè, incompetenti come siamo in questa materia, avremmo dovuto limitarci a un puro cenno. Così almeno possiamo da quel resoconto stralciare alcuni appunti e giudizi.

Secondo l'ordinamento sistematico dato al testo e alle illustrazioni, le materie si succedono nell'ordine seguente:

1° *Il Cuore.* — Il testo relativo al cuore è dedicato principalmente a dimostrare che il cuore possiede quattro ventricoli, uno superiore e uno inferiore a destra, e uno superiore e uno inferiore a

sinistra (cioè un vestibolo destro e uno sinistro, e un ventricolo destro e uno sinistro), e a dimostrare la necessità dell'esistenza dei ventricoli superiori (vestiboli). L'apparato di chiusura dell'ostium venoso è dimostrato con una descrizione generale. Si indica quale lavoro compiono i ventricoli, quale compito loro spetta. Specialmente è messa in luce la posizione del cuore dopo la morte, sperimentalmente studiata. Riguardo al corso del sangue Leonardo dice: il vestibolo destro riceve il sangue dalle vene del fegato e in parte dalla vena cava: dal vestibolo destro il sangue arriva nel ventricolo destro: ma il ventricolo destro non ha bisogno di tutta la quantità del sangue per mandarlo nel sinistro, bensì, mentre comincia la contrazione del ventricolo destro, e non è ancora interamente chiuso l'*ostium* venoso, una parte del sangue torna a scorrere nel vestibolo destro: questa eccedenza di sangue era necessaria per la dilatazione del ventricolo, appunto come il sangue che torna a scorrere nel vestibolo è necessario per la dilatazione di quest'ultimo. Quando la chiusura dell'*ostium* venoso destro è completa, non rifluisce più sangue nel vestibolo destro, bensì, attraverso i pori dello spartimento, il sangue viene spinto nel ventricolo sinistro, trasformandosi in spiriti vitali, ma non tutto perchè una parte rimane nel ventricolo destro e questa col tempo si può trasformare in filamenti. Leonardo dice pure che il cuore immette le vene nel polmone: ma sembra siasi accorto dell'errore di questa congettura, a giudicare delle riflessioni sul corso del sangue nel seguente passo: « Se le vene del polmone non rimettano il sangue nel core quando si strigne nel cacciar fori l'aria ».

Il disegno d'un cuore mostra le fascie dei muscoli intraclaviculari scoperti da Leonardo ma in modo non in tutto indiscutibile.

2° *Vasi del sangue.* — Un grande disegno è destinato a rappresentare i vasi arteriali e venosi del tronco. Accanto ad alcune congetture errate si trovano anche alcune osservazioni affatto nuove sui rapporti dei vasi, per esempio, l'immissione della vena azygos nella vena cava. Il corso del sangue nei vasi umbilicali o nella placenta è spiegato dal testo e dalle figure.

3° *Cervello* e *nervi.* — Un piccolo disegno riguarda la disposizione e i rapporti formali dei ventricoli del cervello. Si riconoscono chiaramente i due (troppo corti) ventricoli laterali collegati col ventricolo mediano, e dietro a questi l'acquedotto di Silvio col quarto ventricolo, il quale ultimo passa in uno stretto canale discendente. (Can. centr. med. spir.). I ventricoli laterali sono arcuati e giacciono sopra il ventricolo mediano, vescicoso. L'aque-

dotto di Silvio e il quarto ventricolo giacciono in una linea che discende dalla parte posteriore ed è leggermente arcuato sul davanti. Dalla parte anteriore dei ventricoli laterali del cervello partono i trach. olf. e opt. Il trigemino alla base del punto di collegamento del ventricolo laterale e i vasi della base della parete del ventricolo mediano. Un altro disegno rappresenta il cervello (circondato dalla cute?): dalla base di questo parte una fila di nervi.

4° *Muscoli.* — Con descrizioni e disegni è trattata l'anatomia e la fisiologia dei muscoli scaleni, serrati posteriore, superiore (e inferiore?) e serrati anteriore maggiore. Il diaframma è rappresentato con molta precisione. Più a lungo sono trattati i rapporti del diaframma cogli spostamenti delle budelle.

5° *Laringe* e *trachea.* — Il testo contiene alcune notevoli ricerche su questi organi.

6° *Embriologia.* — Le note embriologiche non sono molte. Il fegato embrionale è diverso da quello maturo, ma sulla parte destra uguale alla sinistra. Leonardo dice di voler fare l'anatomia delle uova covate dalla quale si può in parte imparare l'anatomia dell'uomo.

7° Si trovano finalmente anche note dimostranti in qual modo e con qual ordine ha trattato il materiale per la sua anatomia che intendeva pubblicare, e anche dissertazioni sull'importanza del disegno anatomico e sulla dissezione. Si discute una teoria di Mundrio sui vasi spermatici e i testicoli.

Leonardo deve aver tradotto il libro di Avicenna. In due passi del manoscritto, alla conclusione di spiegazioni anatomiche, si trovano le seguenti sentenze: « Non abbreviatore ma distruttore deve chiamarsi chi accorcia un'opera come questa ». « Fa un discorso contro gli scolari che impediscono o abbreviano l'anatomia ».

LOESER CHARLES, *Die Handzeichnungen der Königlichen Bibliothek in Turin mit besonderer Berücksichtigung des italienischen Meister.* « Repertorium für Kunstwissenschaft », XXII, 1, Berlin, 1899.

Acquistato.

Fra i disegni, nella Biblioteca torinese attribuiti a Leonardo, ritiene genuini solo: N. 15577, diversi schizzi a penna di cavalli saltanti, pensieri per il Monumento allo Sforza, parecchie figurine in atteggiamenti simili a quelle che si trovano al Louvre nei disegni Gallichon, e figure più grandi con accurato disegno della musculatura. N. 15579, studi anatomici per l'omoplata ed altre parti del

corpo equino a punta d'argento su foglio verde chiaro. N. 15580, quattro studi per le zampe davanti di un cavallo in riposo e in movimento in bianco su foglio grigio, di una straordinaria finezza, e in ottimo stato di conservazione. N. 15581 un meraviglioso disegno a penna per uno scarabeo e una libellula: le venature delle ali, la membratura del corpo, la finezza anatomica nella composizione delle estremità tutto è mirabilmente conforme alla natura. N. 15578 due schizzi a penna per le gambe di un uomo: sul rovescio frammenti di notizie anatomiche e alcuni versi. N. 15575, testa di vecchio coronata di alloro, a matita rossa: il disegno è fine, ma i contorni del viso son d'altra mano. N. 12576 due studi a penna dell'occhio umano con note esplicative. N. 15576 due teste d'uomo, di facciata, e vicino un occhio entrambi con indicazione delle proporzioni: disegno a penna.

Della scuola di Leonardo trova solo due disegni, di Cesare da Sesto: entrambi i numeri 15987 e 88, grandi e bei studi in rosso per Gesù bambino; la designazione loro si deve al Morelli il quale nel secondo riconobbe il disegno per il ritratto di Cesare che si trova a Budapest. L'altro disegno ripete un motivo che la scuola di Leonardo ha trattato più volte e se ne trovano diverse copie di Cesare stesso a Windsor e a Venezia.

LONGONI EDGARDO, *Leonardo da Vinci alpinista*. « Il Secolo » Milano, 2 febbraio 1911.

Dono del signor G. Guerrerio.

Recensione del libro del Cermenati *Leonardo da Vinci in Valsassina*.

M***, Lettera al signor Francesco Nenci pittore: *D'una tavola bellissima di Leonardo nota appena di nome agli ultimi illustratori della sua vita*. « Antologia », Firenze, Vieusseux, 1824, pag. 101 e seg.

Acquistato.

Ricorda le due lettere scritte da Leonardo, tra il 1511 e il 1512, al Luogotenente Carlo d'Amboise e al Presidente delle Ducali entrate, con le quali annunciava per la prossima Pasqua il suo arrivo a Milano e prometteva di portare con sè due quadri di Madonne fatte pel Re: e nota che al giunger di Leonardo a Milano l'Amboise era già morto e nessuno ha mai saputo nulla della sorte di quei quadri.

L'autore ricorda un'incisione all'acquaforte rappresentante una

Madonna col Bambino che tiene il giglio, simbolo della Francia, pubblicata da Mademoiselle Patin nelle sue « Pitture scelte e dichiarate » la quale aveva rifatto la storia del dipinto che sarebbe stato ceduto da Francesco I a Enrico VIII d'Inghilterra, ritornato in Francia all'epoca di Cromwell, e infine comperato dal padre della Patin presso gli eredi del « famoso Perruchot » e da lui portato a Padova dov'era stato chiamato Professore. Come uscisse dalla famiglia Patin l'autore della lettera non sa, ma ritiene indubitabile che quel dipinto sia da identificare con quello posseduto allora dalla Galleria Albani a Roma che il Lanzi giudicava il migliore di tutta la collezione. Quel dipinto portava scritto sotto il 2° traverso della parte posteriore: « Leonar da Vinssi » il che farebbe appunto credere, secondo l'autore, ad una vecchia dimora oltremonti.

L'altro quadro menzionato da Leonardo l'Autore sosteneva trovarsi presso un suo amico Giovanni Tarozzi ingegnere del Municipio di Cremona, che lo aveva avuto nel 1810 dalle Monache angeliche di S. Marta. A queste Monache era pervenuto con molta parte dell'eredità degli Affaitati; un membro di quella nobile famiglia, Pietro Martire, siccome narra Antonio Campi, si era acquistato grande autorità presso il Re di Francia al tempo della conquista del Ducato di Milano, e l'autore della lettera ritiene che a lui il Re donasse il dipinto. A provare l'eccellenza del quadro, cita una lettera scritta dal Bossi al Tarozzi dove l'insigne artista diceva che, per quanto avesse dovuto formare il suo giudizio sopra un infelice disegno, trovava nel quadro la maniera di Leonardo.

Fa quindi una minuta descrizione dei due quadri. In quello del Tarozzi la Vergine (due terzi dell'intera figura), sta seduta, rivolta da sinistra a destra quasi in profilo: veste purpurea adorna all'alto di listelle cineree; è avvolta in un manto violaceo annodato al petto. Tiene avvolto al braccio sinistro un velo bianco che passa al di sotto della mano destra colla quale tien sulle ginocchia, seduto sopra un cuscino verde, il Bambino. Il sole adombra lievemente la parte inferiore del corpo dell'Infante, il quale tiene nelle mani ciocche di ciliegie; altre ciliegie sono gettate sur un armadietto dove la madre appoggia il gomito sinistro. Da una finestra si vede il prospetto d'una città con colline all'orizzonte.

A proposito di queste ciliegie l'autore della lettera si duole che il Gerli fra i disegni di Leonardo da lui pubblicati non abbia dato luogo anche al bello studio di « ciliegie colorate al naturale » di cui ci parla nel suo Ragionamento, e congettura, naturalmente, che quello studio sia stato fatto per il quadro tarozziano. (E. Verga)

MANCINI GIROLAMO, *Di un codice artistico e scientifico del Quattrocento con alcuni ricordi autografi di Leonardo da Vinci.* [Estratto dall'« Archivio storico italiano »]. Firenze, 1885. 8', pag. 12.

Dono dell'Autore.

Tratta del Codice Absburnhamiano, acquistato dal nostro Governo, che figurava così registrato nel disegno di legge presentato al Parlamento: « *Trattato d'architettura militare e civile, di idrostatica, geometria e prospettiva, libri di mulini e macchine, trattato di fortificazioni e macchine militari di Leonardo da Vinci.* Codice membranaceo in folio del sec. XV. Pieno d'ammirabili disegni ». Dichiara priva di fondamento l'asserzione che Leonardo sia autore dell'opera. Leonardo ebbe in mano il Codice, probabilmente ne fu proprietario, e però sui margini delle carte scrisse quattro ricordi assai lunghi e cinque di poche parole (Del cilindro e della sua linea centrale — Del moto delle ondate del mare — Delle superfici quadrabili — Del punto naturale e del punto matematico): scritti da destra a sinistra secondo il costume di lui. Questi ricordi son senza dubbio autentici. L'opera anonima è una compilazione piuttosto che un trattato originale: fu studiata in altro esemplare da Carlo Promis che l'attribuì all'architetto senese Cecco di Giorgio; ma il Mancini, con molti argomenti, contesta anche questa attribuzione.

MARX K. F. HEINRICH, *Über Marc'Antonio Della Torre und Leonardo da Vinci die Begründer der Bildlichen Anatomie.* [Estratto dalle « Abhandlungen der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften Göttingen »], Göttingen, Dieterich, 1849, 8' gr., pag. 20.

Acquistato.

Riunisce le notizie biografiche del Della Torre tramandateci dai contemporanei, specialmente dal Giovio. Quantunque scarse, queste notizie sembrano all'autore sufficienti per dimostrare che M. Antonio fu un uomo di genio e un innovatore negli studi di medicina. Imbevuto di umanesimo, egli volle liberarsi dalle pastoie degli Arabi e degli arabisti, e portarsi, colla scorta dei Greci, all'osservazione della natura. Giovanissimo aveva già conquistato un posto eminente nell'insegnamento universitario, e la sua morte prematura, aveva appena trent'anni, commosse il mondo scientifico d'allora. Il Fracastoro ne pianse in versi latini la scomparsa. Chia-

mato a Pavia dal Moro, divenne presto amico di Leonardo, e quest'amicizia influì grandemente, secondo il Marx, sull'attività dei due grandi uomini. Il Della Torre, quantunque insegnasse teoria medica e fosse medico ricercatissimo, si dedicava con particolare predilezione allo studio dell'anatomia, e, poichè era assai difficile a quei tempi aver cadaveri da sezionare, egli dovette porre ogni cura nel procurarsi buoni disegni anatomici e comprendere che nessuno meglio di Leonardo avrebbe potuto rispondere a questo bisogno della scienza che egli andava rinnovando. Leonardo stesso, che dal Verrocchio aveva appreso la necessità di ben conoscere il corpo umano, doveva essere ben lieto di mettere la sua straordinaria abilità di disegnatore al servizio d'un anatomista eminente quale era Marco Antonio. Perciò il Marx ritiene per certo che i meravigliosi disegni d'anatomia di Windsor siano stati eseguiti sotto la direzione, e fors'anche colla cooperazione, del Della Torre. È ben naturale supporre che Marc'Antonio intendesse valersene per le sue lezioni: ma, rapito così presto dalla morte, quei disegni restarono nelle mani del Vinci e finirono per portare il suo nome. Raccolti a Vaprio dal Melzi, non rimasero però inaccessibili del tutto ad altri, il Vesalio, professore a Padova, ne intese certo a parlare, e non è improbabile li abbia veduti dacchè egli condusse a termine quello che Marc'Antonio aveva cominciato. Con queste conclusioni il Marx non intende menomare il valore dell'opera anatomica di Leonardo; dai pochi saggi che, nel 1849, egli aveva potuto vedere aveva ben compreso che il Vinci anche in questo campo era un pensatore profondo e originale.

Sono interessanti i cenni sulle prime notizie che gli scienziati ebbero dei manoscritti Vinciani d'anatomia.

Che Leonardo avesse eseguito mirabili disegni anatomici colla cooperazione del Della Torre aveva già detto il Vasari, ma le scarse notizie su quella forma dell'attività del Vinci avevano fatto nascere dei dubbi, e l'avevan fatto credere quasi un mito. Il mito cominciò a farsi realtà quando Dalton, Bibliotecario del Re Giorgio III, raccontò a Guglielmo Hunter che nelle Raccolte private del Re si trovava una serie di disegni anatomici di Leonardo da Vinci dove le figure eran già disegnate a matita rossa o rifinite a penna. Quando Hunter le vide rimase attonito e in certe sue « Introductory Lectures » pubblicate a Londra nel 1784 espresse la sua ammirazione per quelle meraviglie. Il celebre Blumembach, appena lette quelle parole, chiese più particolareggiate notizie al Reale Bibliotecario, il quale comunicò che il tesoro ritrovato in un armadio

nel Palazzo di Kensington si componeva di 235 fogli, e aggiungeva una sommaria descrizione. Blumembach corse a vederli, e rimase anch'egli sbalordito dall'immensità del genio di Leonardo il cui sguardo era passato su tante cose che ancora allo spirare del secolo XVIII rimanevano inosservate [1]. Poco dopo Chamberlain dava un piccolo saggio con due fogli di fac-simili incisi da Bartolozzi, e così il mondo cominciava a conoscere quei tesori che erano pervenuti, per mezzo del conte Arundel, nelle mani di Re Carlo I, e per quasi due secoli erano rimasti chiusi e dimenticati. (E. Verga).

MARANGONI, *La «Leda e il Cigno» leonardiano.* «Natura ed Arte», Milano, 1° novembre 1910.

Acquistato.

Illustra un dipinto leonardesco reduce da poche settimane in Italia. Il quadro rappresenta *Leda ed il Cigno*, figurò come lavoro di Leonardo da Vinci alla mostra organizzata a Parigi nel 1874 a favore degli alsaziani e lorenesi ed appartiene ora alla collezione del pittore Spiridion. L'onor. Marangoni dichiara non affatto temeraria l'attribuzione, ove si confronti il quadro ora pervenuto in Italia, con due altri di identico soggetto di due valenti segnaci di Leonardo, cioè la *Leda* del Sodoma esistente in copia antica alla galleria Borghese di Roma e la *Leda col cigno* di Marco d'Oggiono entrata in possesso della raccolta Jonhson a Filadelfia. Il fatto che i due proseliti si siano incontrati a copiare quasi pedestremente la stessa opera, avvalora, insieme alle caratteristiche tecniche, l'ipotesi che la tavola sia veramente uscita dal pennello del Vinci. L'onorevole Marangoni invoca l'attenzione degli specialisti di studi leonardeschi sull'interessante dipinto.

MASSUERO FERDINANDO, *Leonardo da Vinci in Valsassina.* «La Provincia di Como», 1 luglio 1911.

Recensione del lavoro del Cermenati.

M. F., *Il destino e il sorriso di Leonardo.* «La Lettura», 1 ottobre 1911.

Breve riassunto della vita. Qualche giudizio notevole: il sorriso è la caratteristica essenziale di tutta l'opera artistica di Leonardo, non della sola Gioconda. Nella storia della Gioconda non è nulla

[1] Mediz. Bibliothek, 1795, III. 728.

di più straordinario che in quella di tutto il resto dell'opera leonardesca. Si dice che nel 1501 imprese a ritrarre Monna Lisa, cominciò ad amarla; in quel ritratto, secondo il Vasari, passò quattro anni; ma in questi quattro anni fece tante altre cose, tanti studi e progetti, tanti viaggi per l'Italia che si comprende benissimo l'indugio: non indugiò a quel ritratto più del suo solito: e pensò alla Battaglia d'Anghiari, e all'Adorazione dei Magi, l'una sfumata, l'altra rimasta incompiuta. L'amore per Monna Lisa può essere quindi una leggenda: Leonardo può aver avuto per quella donna l'amore che nutrì per tutte le forme di bellezza e per tutti i misteri della natura, tra i quali quello che si può celare in un'anima nobile e in un corpo affascinante non dovette avere per lui minore attrattiva dei problemi della fisica. La bellezza stessa di Monna Lisa dovette essere per lui il pretesto e l'occasione di un capolavoro per esprimere la sua propria anima piuttosto che quella, probabilmente meno interessante, del suo modello.

Non piace all'autore l'episodio volgaruccio del pittore innamorato della donna, tanto più che il sorriso di tutte le altre figure di Leonardo attesta che quel fiore divino dell'anima era nell'animo suo.

Mc. Curdy Edward, *Leonardo da Vinci as sculptor*. « The nineteenth Century and after ». London, decembre 1909.

Dono dell'Autore.

Riunisce ed espone con garbo le notizie fornite dai manoscritti e dagli scrittori contemporanei, o di poco posteriori, fino al Lomazzo, sull'attività e le attitudini di Leonardo come scultore. Si sofferma specialmente sulla statua di Francesco Sforza e da alcuni appunti dei manoscritti, e specialmente da qualche espressione della nota lettera ai Fabbricieri del Duomo di Piacenza, crede di poter dedurre che la commissione di quel monumento determinò, più che altro, il passaggio di Leonardo da Firenze a Milano. Esamina i disegni, in gran parte a Windsor, che si riferiscono verisimilmente a quell'opera grandiosa; dei quali alcuni rappresentano il cavallo al galoppo, in atto di calpestare un fantaccino caduto, altri un cavallo che placidamente cammina. Suppone che Leonardo sia stato a lungo indeciso tra questi due atteggiamenti, dacchè ciascuno permetteva l'espressione di emozioni non consentite dall'altro; e ritiene abbia finito per accettare la seconda soluzione. Ricorda come il modello, terminato finalmente nel 1493, venisse esposto sulla piazza del castello in occasione delle nozze di Bianca

Maria, e cita i seguenti versi del poema di Pietro Lazzarone: *De nuptiis imperatoriae majestatis*, che mostrano come il cavallo portasse anche il cavaliere:

> Fronte stabat primo, quem totus noverat orbis
> Sfortiae Franciscus Ligurum dominator et altae
> Insubriae, portatus equo.

Tocca la questione del Monumento a G. Giacomo Trivulzio che, secondo il Müller-Walde, Leonardo avrebbe pur disegnato. Non nega la possibilità di questo progetto al qual si riferisce senza dubbio il preventivo di dimensioni e di spese che si legge sul Codice Atlantico; ma non ritiene si debbano ad esso collegare i disegni che vorrebbe il Müller-Walde; essi sono per il Mc-Curdy da riferirsi tutti al Monumento dello Sforza. L'idea di questo monumento sepolcrale può esser nata quando era a Milano il Trivulzio come Generale in capo, e caduta quando egli non fu più lì ad interessarsene.

Assai meschina è la serie di notizie che si può ricavare dagli scrittori su altre opere scultorie di Leonardo. Lomazzo parla del bassorilievo di un cavallo, posseduto, al suo tempo, dal padre di Pompeo Leoni, d'una testa di Cristo e d'un fanciulletto in terra cotta. Quest'ultima può essere una delle teste di fanciullo alla quale accenna il Vasari parlando di sculture eseguite da Leonardo presso il Verrocchio. Con sì scarsi indizi è impossibile concludere qualche cosa.

Se si accetta la cooperazione di Leonardo nel *Battesimo* del Maestro, si vede subito la differenza fra i tipi dei due artisti, e si può formarsi un'idea di quello che saranno state, a confronto della verrocchiane, le opere di scultura del Vinci; pur essendo nell'insieme di ispirazione verrocchiana, avranno avuto una maggiore distinzione nei tratti e una maggiore flessibilità nei movimenti. Le sculture attribuite dalla critica moderna a Leonardo, busto di S. Giovanni Battista al Kensington Museum, bassorilievo di giovani portanti uno scudo, nel Palazzo comunale di Pistoia, e lo Scipione del Louvre, sembrano possedere, più o meno, quelle caratteristiche.

Comunque, se Leonardo ha lavorato in scultura, all'infuori del monumento sforzesco, deve essere stato solo nei primi anni, a Firenze. Dopo il Monumento non si ha alcuna notizia di siffatti lavori, e non si sa che alcuno dei suoi scolari abbia mai scolpito.

Pare al Mc. Curdy che nei concetti artistici di Leonardo la scultura tenesse un posto secondario, e a prova della sua tesi cita

parecchi passi dei manoscritti e del Trattato, dove Leonardo sostiene la superiorità della pittura sulla scultura. Secondo l'autore questi passi provano come il Vinci non avesse una grande vocazione per quest'arte. (E. Verga).

MÖLLER EMIL, *Leonardo da Vincis Brustbild eines Engels und seine kompositionen des S. Johannes Baptista.* Estr. dai « Monatshefte für Kunstwissenschaft », Lipsia, 1911. Con 5 incisioni e tre tavole.

Dono dell'Autore.

Vasari, nella seconda edizione delle Vite, descrive minutamente un dipinto di Leonardo sotto il titolo « La testa di un angelo ». Esso trovavasi nel Palazzo del Duca Cosimo e si distingueva per un profondo meraviglioso chiaroscuro. Il Möller, dopo vari tentativi di ricostruzione, indotto dall'accorciamento del braccio superiore dell'angelo, si fermò sul S. Giovanni Battista della collezione Waters, già pubblicato sull'Annuario dei Musei Prussiani, dal Müller Walde, il quale però non s'era accorto della notizia del Vasari sull'angelo. Lo stesso Müller Walde aveva pure pubblicato due disegni i quali ci forniscono la prova che Leonardo ha veramente dipinto l'angelo descritto dal Vasari. L'uno è l'avambraccio sinistro di un giovane (Accademia di Venezia, copia di uno studio dal vero di Leonardo): tra le dita si vede un drappo di mussolina, anche il braccio è coperto di una stoffa leggera invece che di pelliccie.

L'altro disegno è a Windsor: accanto a studi per la battaglia d'Anghiari e per il monumento a Trivulzio, si vede, assai mal disegnato da uno scolaro, un angelo volante il cui atteggiamento concorda colla copia della collezione Waters. Müller Walde aveva assegnato agli anni 1504-1505 i disegni di questo foglio perchè Leonardo dopo il 1505 non poteva aver fatto studi per la Battaglia di Anghiari. Möller dimostra che Pier Soderini, ancora il 9 ottrobre 1506, ricorda il « Ciamonte » insieme a quella composizione che Leonardo aveva appena iniziato; e solo il 12 maggio 1507 col pagamento della multa di 150 fiorini d'oro manifestava la sua decisione di rinunciare al compimento della Battaglia d'Anghiari. Perciò possiamo ritenere che fino al maggio 1507 aveva fatto studi per quel lavoro.

Gli schizzi pel monumento Trivulzio non possono essere stati eseguiti prima del 24 maggio 1507, quando Luigi XII entrò in Milano: quindi i disegni di questo foglio vanno assegnati alla prima metà del 1507.

Il disegno dell'Angelo che Leonardo ha tollerato vicino ai suoi schizzi, quantunque per lui non avesse valore, fu probabilmente eseguito, sul principio del 1507, dal suo amato scolaro, allora quattordicenne, Francesco Melzi da un modello del maestro. Una composizione leonardesca d'un angelo, come quella descritta dal Vasari, esisteva dunque almeno al principio del 1507 in Milano; ma probabilmente non era ancora un dipinto finito perchè il Maestro era « impacientissimo al pennello ». Ma prima del luglio 1509 il dipinto doveva essere finito perchè Leonardo allora già disegnava la mano destra per il S. Giovanni Battista nell'Ambrosiana.

Circa il 1825 fu trovato in Firenze un vecchio quadro assai danneggiato che lo scopritore designò per l'originale dell'angelo leonardesco (Vasari-Milanesi, IV, 26): il Möller ritrovò quest'opera all'Hermitage (n. 1637) dove si trova fin dal 1886. (Il Maestro di disegno fiorentino Luigi Fineschi lo aveva venduto poco dopo il 1831 al Principe Gallizine). È una vecchia copia dell'angelo di Leonardo, assai scura e in alcune parti molto restaurata. L'atteggiamento concorda colla descrizione del Vasari e col dipinto della raccolta Waters. La modellazione sul fondo scuro risponde ai precetti di Leonardo sul chiaroscuro, come dimostra il Möller. Il colore è un grigio dorato in tutte le gradazioni. Al contrario di E. von Liphart, il quale ritiene il dipinto una copia dell'Impero, Möller vi riconosce un'opera assai restaurata, ma vicina al tempo di Leonardo. È difatti un « nachtstuk », come Vasari descrive l'originale e noi vediamo che il grande innovatore Leonardo adoperava l'arte del grande Rembrandt centocinquant'anni prima.

Noi possediamo ora un *nuovo tema* dell'arte di Leonardo; non è altro che un angelo custode il quale, come messaggero divino, addita l'umanità al Cielo, al Regno della pace e dell'amore. Esso dimostra l'inclinazione di Leonardo all'allegoria e la dolcezza del suo animo, se ammettiamo che il Maestro con quell'immagine abbia voluto dare una seria lezione ai suoi contemporanei agitati dalle passioni in continue guerre sanguinose: egli non sarebbe dunque passato impassibile e solo dedito ai suoi studi attraverso la sua epoca sanguinosa. Questa immagine col suo grazioso, amabile e nello stesso tempo serio fanciullo, nei cui occhi risplende un sorriso simile a quello della Gioconda, ci commuove assai più che non l'effeminata figura del S. Giovanni Battista del Louvre col suo enigmatico sorriso, figura che è senza dubbio ispirata dall'angelo leonardesco. Leonardo stesso deve avere assistito i suoi scolari quando dal suo angelo ricavavano il Giovanni Battista. In-

vece dell'ala porta la croce, invece del panneggiamento la pelliccia: tutto il resto è immutato.

Di questa composizione noi conoscevamo finora un solo esempio nella già tarda copia della collezione Waters: Möller, coll'aiuto del dott. Meyenburg di Basilea, ha trovato una seconda, pregevole copia di questa prima redazione del S. Giovanni Battista.

Il dott. Fritz Sarasin di Basilea possiede, dipinta su tavola e rinchiusa in splendida cornice, una copia del S. Giovanni nell'atteggiamento dell'angelo. Il quadro, a giudicare dalle armi reali di Francia che sormontano la cornice e dai gigli che si vedono sul rovescio, deve essere passato in possesso della corona di Francia sotto Luigi XVI: passò a Basilea nel 1809: Möller la ritiene un'opera giovanile di Giampetrino.

Nella seconda parte della sua memoria l'Autore si diffonde sulle rappresentazioni del Giovanni Battista nella posa della nota mezza figura del Louvre e del cosidetto Bacco, con molte notizie e osservazioni su queste opere e sulle copie finora conosciute. Il Giovan Battista del Louvre è un'opera della vecchiezza di Leonardo che si servì d'un cartone già cominciato fin dal 1509 e lasciato poi da rifinire allo scolaro Melzi; nel 1517 Leonardo mostrava quel dipinto al Cardinale d'Aragona. Esso ha oggi perduto i suoi fiori azzurri che sono rimasti solo a man destra: il dito indicante della sinistra è accorciato da una ridipintura. La copia dell'Ambrosiana è preziosa perchè è indipendente dall'esemplare del Louvre, e risponde al cartone del maestro cominciato nel 1509: lo sfondo è ricavato da quello della S. Anna forse colla cooperazione di Leonardo. L'autore deve essere uno scolaro, e deve averlo eseguito prima del quadro del Louvre, forse intorno al 1510. Il nome di Salaino appare primamente presso il Lanzi. Il Bacco del Louvre, che, secondo il Möller è lavoro del Melzi da un cartone di Leonardo, fu, nel 1625 da Cassiano del Pozzo, nel 1642 da P. Dan descritto come un S. Giovanni nel deserto, nel 1695 aveva ancora quel nome; solo nel 1709 fu battezzato per Bacco da Nicola Bailly. Le ridipinture che si riconoscono anche in buone fotografie (corona di pampini, grappoli, pelle di pantera, tirso, gli alberi sulla roccia, e anche il paesaggio dello sfondo) ebbero luogo quindi tra il 1695 e probabilmente come scrisse Pozzo: « perchè non rende punto di devozione ». Ma le due note riproduzioni rappresentano parimenti S. Giovanni Battista.

Ha Leonardo veramente dipinto o disegnato un Bacco? Ci mancano affatto testimonianze attendibili: Billi, l'anonimo Gaddiano,

Vasari e Lomazzo non sanno nulla di una simile composizione: non esistono disegni nè copie del Bacco, nè di Leonardo nè della scuola. Il Bacco del Louvre è solo un S. Giovanni mascherato circa il 1700. Giuseppe Campori riportò due testimonianze storiche le quali devono riferirsi ad un preteso Bacco di Leonardo. Ma il Bacco che nel 1505 era in possesso del milanese Pallavicino non ha a che fare con Leonardo e verisimilmente si trattava d'una scultura antica. Il noto distico di F. Antonio Giraldi che parla di un Bacco di Leonardo è troppo tardo.

Con questo Bacco svanisce un'opera che ha indotto parecchi scrittori a lamentare che Leonardo abbia mescolato il sacro e il profano.

MONTGOMERY CARMICHAEL, *The virgin of the Rocks*. « The Month ». London, January 1912.

Dono dell'Autore.

Ne parleremo nel prossimo fascicolo.

MORANDI LUIGI, *Il Belli ed il Manzoni*. Lingua, dialetti, vocabolari. Lettera a Don Prospero Colonna. « Rassegna contemporanea ». Roma, settembre 1911.

Dono dell'Autore.

Motivo alla lettera sono molte note del Belli ai suoi sonetti nelle quali, per colpa della Crusca e dei vocabolari che ne derivano, il poeta credette puramente romanesco anche ciò che è toscano e italiano. E, come il Belli, così anche il Manzoni fu spesso tratto in inganno dai Vocabolari. Il Morandi rifà tutta la storia della questione della lingua per dimostrare che il Vocabolario dell'uso vivente non esiste ancora, e che anche i Vocabolari dialettali son tutti da rifare. In questa sua arguta dissertazione il Morandi fa parecchi accenni a Leonardo: alle parole d'uso comunissimo da lui registrate, e lasciate fuori, cent'anni dopo, nella prima edizione (1612) del Vocabolario della Crusca, perchè gli accademici non avevano ancora potuto o saputo, secondo il precetto del Bembo, ripescarli nei trecentisti. (In nota risponde polemizzando all'articolo del Solmi nella « Rivista d'Italia » *Nicolò Perotti* ecc. Cfr. pag. 89) ammette che molti degli elenchi dei vocaboli leonardeschi siano trascrizioni, ma nega che esse siano tanto materiali da escludere uno scopo teoretico, perchè gli sembra che Leonardo trascrivendo migliorò. Il Morandi non ammette che gli elenchi di vocaboli italiani siano puri esercizi autodidattici. Questa conclusione può valere solo

per quelli latini fatti probabilmente per imparare la lingua: ma esclude fra questi e quelli il nesso che il Solmi vi vorrebbe vedere.

MÜLLER-WALDE PAUL, *Beiträge zur Kentnisse des Leonardo da Vinci.* V. Eine frühe redaktion von Leonardo komposition des Madonna mit der heilige Anna und dem Lamm. VI. Einige anweisungen Leonardo's für den Unterseeischen Schiffskampf, Taucher-apparate und Torpedoboote. Leonardos Erfindung des Schiffsraube. [Estratto dall'« Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen », XX, heft., 1], fol., pag. 54-80.

Dono del Cav. Gaspare Ravizza.

PAESANI G., L'anatomia delle labbra. *A proposito della Gioconda.* « La Domenica del Corriere », Milano, 24 decembre 1911.

In tanti altri quadri anteriori o contemporanei a quello di Leonardo si vedono personaggi d'ogni età sorridere: ma il sorriso di Monna Lisa è un'altra specie di sorriso. Ella sorride coi suoi mezzi naturali, senza sforzo, senza manierismo. Perchè? Perchè Leonardo, unico forse al suo tempo quando la scienza anatomica era ai primordi, ha studiato profondamente anche l'anatomia del viso, osservando come non meno di trenta muscoli lo mettano in movimento. E così ha potuto fissare sul volto di Monna Lisa, matematicamente, la direzione dei muscoli, il loro giuoco, la loro azione. Di quella somma di muscoli le labbra accaparrano la maggior parte nel volto umano, mentre la scimmia, che pure ha una fisionomia assai mobile, ne possiede uno solo che contrae più o meno a seconda che vuol esprimere la gioia o il dolore.

I muscoli delle labbra hanno una parte preponderante nell'espressione del viso. Con essi e per essi noi possiamo, talvolta a nostro malgrado, trasmettere ad altri la nostra commozione Lo sapeva in certo modo anche Orazio: *Si vis me flere dolendum est primum ipse tibi.* Tuttavia il sorriso non ha che due muscoli al suo servizio: il « risorius de sentorini » e il « grande zigomatico »; di quest'ultimo l'estremità superiore è fissata al pomello della gota e l'inferiore va a perdersi all'angolo delle labbra. Quand'esso si contrae si raccorcia e solleva la connessura: questo muscolo è unico per le sfumature della gioia, dal semplice sorriso al riso rumoroso: tuttavia la gioia che esso esprime non sarebbe naturale, ma falsa e artificiosa, se « l'orbiculare delle palpebre » nella sua metà inferiore

non intervenisse. Perciò si è nel vero quando si dice che uno ride cogli occhi.

Sono dunque il « grande zigomatico » e l' « orbiculare delle palpebre » i due muscoli che danno alle labbra e agli occhi della Gioconda quel che si è voluto definire l'enigma del sorriso.

PERROD E., *Leonardo da Vinci anatomico.* « Rivista politica e letteraria », Roma, 1 gennaio 1899.

Acquistato.

Resoconto della pubblicazione del Sabachnikoff.

L'Autore ricorda i grandi pittori che si sono ispirati all'anatomia a cominciare dagli Olandesi e da Rembrandt, fino a Raffaello e Michelangelo. Tutti intesero l'anatomia come un prezioso aiuto alla pittura. Leonardo quando studia l'anatomia fa l'anatomico; solo qualche volta, e per divertimento, dimostra di essere il grande artista che è. Nel cadavere non ricerca l'emozione artistica; si preoccupa solo di sentire i misteri della natura. Mette in rilievo la precisione degli studi leonardeschi raggiunta con lunghe e difficili prove: cita per esempio lo studio sulla mano, che potrebbe tale e quale servire di programma a una lezione d'anatomia ai nostri giorni. Nota l'importanza delle figure schematiche, una innovazione introdotta da Leonardo; quando vi sono vari piani muscolari e la descrizione riesce difficile Leonardo consigliava di raffigurare i muscoli non con linee ma con fili tesi in modo da conservare le differenze dei piani. E rileva pure il grande contributo portato dal Vinci alla meccanica animale. L'Autore rifà un po' di storia degli studi anatomici fino al Rinascimento osservando quanto fosse raro lo studio diretto sui cadaveri. Fa pure un po' di storia del disegno anatomico a partire dall'opera di Andrea Vesalio e dall'Atlante di Eustacchio: un raffronto coi disegni di Leonardo torna naturalmente tutto a gloria di quest'ultimo.

PIUMATI ALESSANDRO, *Leonardo da Vinci filosofo e letterato.* Conferenza tenuta agli alunni del R. Liceo Ginnasio di Carmagnola il 3 dicembre 1904. Carmagnola, 1905.

Dono del prof. Edmondo Solmi.

Sintesi garbata e chiara, inspirata specialmente a questo concetto: il segreto della grandezza eccezionale di Leonardo è nel suo immenso affetto per la natura.

POGGI GIOVANNI, *Note su Filippino Lippi.* [Estratto dalla « Rivista d'Arte »], Firenze, agosto 1910. 8°, pag. 9.

Dono dell'Autore.

Pubblica alcuni documenti i quali dimostrano che l'Adorazione dei Magi eseguita da Filippino Lippi per l'altar maggiore di S. Donato a Scopeto (ora negli Uffizi, 1257) dovè sostituire quella che i monaci Scopetini avevano ordinato nel 1481 a Leonardo da Vinci, da pagarsi col legato di un Simone del fu Antonio di Piero; siccome Leonardo, ricevuti alcuni acconti, non si curò di condurla a compimento, i monaci l'allogavano a Filippino che nel marzo del 1496 la finì. Ma se è certo oramai che la tavola dipinta da Filippino per la chiesa di S. Donato è la stessa che nel 1481 si ordinava a Leonardo, e se è probabile per la corrispondenza del soggetto, delle misure e del prezzo che la pittura incominciata da Leonardo e poi non finita sia quella che ora si trova negli Uffizi, mancano gli argomenti per convertire questa probabilità in definitiva certezza.

RACCOLTA VINCIANA. Recensioni sul 6° Fascicolo o articoli generali sulla Raccolta.

« La Perseveranza », 16 ottobre 1910. Articolo garbato e succoso di G. M.

« Corriere della Sera », 17 ottobre 1910.

« Pester Lloyd », 9 dicembre 1910.

« Neue Zürcher Zeitung », 11 dicembre 1910.

« Vossische Zeitung », 16 dicembre 1910. Articolo del signor Emil Thieben che dalle nostre analisi ricava quanto vi è di più interessante riguardo agli studi recenti, a cominciare dalle pubblicazioni del Calvi e del Biscaro.

« Corriere delle Maestre », 18 dicembre 1910. Ampio riassunto del lavoro compiuto dalla Raccolta nei primi sei anni di vita, della Dott.ª Lia Morpurgo.

« Répertoire d'Art et d'Archeologie », Paris, 1911. Ampio spoglio dei primi sei fascicoli della « Raccolta ».

« Burlington Magazine », dicembre 1911. Nota di H. Cook al suo articolo da noi analizzato a pag. 28, molto lusinghiero per la Raccolta Vinciana.

« Art Journal », gennaio 1912, giudizi molto lusinghieri di Salomon Reinach.

REINACH SALOMON, *Documents nouveaux sur le Vièrge des rochers*. [Estratto dai « Comptes rendus de l'Académie des inscriptions »]. Paris, 1910; 8°, pag. 437-440.

Dono dell'Autore.

Prende argomento dal contratto per l'esecuzione della Vergine delle roccie trovato e pubblicato dal Biscaro (cfr. *Raccolta Vinciana*, fasc. 6°). Quel contratto chiarisce un punto capitale della questione che da tanto tempo si dibatte intorno al famoso dipinto giacchè ci dà la data dell'ordinazione, 1483. Leonardo era da poco venuto a Milano e dimorava forse ancora presso la casa dell'amico Ambrogio De Predis del quale il documento indica l'abitazione. Se la supplica al Moro scoperta dal Motta è da assegnarsi al 1492, come parve dimostrare il Malaguzzi, Leonardo e il suo collaboratore impiegarono nove anni a compiere un lavoro che, secondo il contratto, avrebbe dovuto essere eseguito in nove mesi. Il che non fa meraviglia, dati i capricci del genio di Leonardo.

Quello che più sorprende il Reinach si è che il contratto non fu osservato nella sua clausola più importante: l'indicazione dei soggetti da trattare: invece della Vergine e del Bambino con due Profeti, Leonardo dipinse la Vergine e il Bambino con un angelo e il piccolo S. Giovanni. Non solo Leonardo aveva fatto il suo comodo coi clienti ritardando per tanti anni il compimento dell'opera e modificandone a suo piacere il soggetto ordinato, ma, finito il lavoro, aveva il coraggio di reclamare una perizia non preveduta dal contratto, una forte indennità supplementare, con la minaccia di riprendersi il quadro per venderlo altrove.

Ora, mentre noi non possediamo tutta la verità ma solo una parte notevole di essa, non resta più che una questione: l'originale di Leonardo è la Vergine di Parigi o quella di Londra? Se l'esemplare di Parigi non esistesse, dopo i documenti ultimamente scoperti non vi sarebbe più alcun dubbio: ma il quadro di Parigi esiste e si va sempre più imponendo, anche fuori di Francia, come un capolavoro incontestabile di Leonardo. Una volta ammesso questo, come spiegare che i documenti Motta e Biscaro si riferiscano al quadro di Londra comperato a Milano dall'Hamilton? Che Leonardo abbia ritirato davvero il quadro e vendutolo al Re di Francia, il Reinach non può ammettere; sarebbero stati assai stupidi quei confratelli della Concezione se, dopo aver pagato 800 lire per un lavoro di cui la parte più importante era il quadro, l'avessero fatto sostituire da una copia di pittore secondario per non pagare una somma complementare. La soluzione proposta dal Biscaro che i confratelli abbiano pagato e trattenuto il quadro, ma che questo sia stato ceduto a Luigi XII, nel 1499, e sostituito con copia del De Predis, urta secondo il Reinach contro gravi difficoltà. Per lui l'ipotesi che Leonardo abbia riavuto il quadro è insostenibile.

Il Reinach ritiene fermamente che il quadro di Londra è troppo bello per essere attribuito a un copista. La meravigliosa sfumatura d'una parte di quel quadro non può essere attribuita che a Leonardo e al Leonardo di circa il 1490 quando aveva già molto progredito nella via che lo condurrà alla Gioconda. Invece la Vergine di Parigi è troppo vicina al Verrocchio e all'Angelo del Battesimo che una autorevolissima tradizione dà al Vinci giovane: deve essere di poco posteriore al 1480-81 e deve essere stata dipinta a Firenze. In questa prima redazione l'angelo indica colla mano stesa il piccolo S. Giovanni; nell'altra no. Come attribuire a un copista una variante di tanta importanza? Solo Leonardo poteva permettersela; e qui il Reinach ribadisce la sua vecchia asserzione che l'Angelo intenda indicare ai fiorentini il loro protettore in adorazione davanti a Gesù Cristo; era un'allusione delicata alla pietà fiorentina e una esortazione al fervore del culto locale. Per il pubblico milanese quel gesto perdeva ogni significato. Al Reinach sembra che questa sua vecchia opinione acquisti ora maggior consistenza alla luce degli ultimi documenti.

In conclusione, Leonardo, incaricato nel 1483 di dipingere una Vergine immacolata con due profeti, tirò in lungo il lavoro, si occupò di mille altre cose e, assillato dai clienti, si decise alla fine di sostituire al quadro ordinato, una variante d'uno da lui già fatto a Firenze. (E. Verga).

REINACH SALOMON, *L'enlévement de Proserpine par Léonard de Vinci*. [Estratto dalla « Revue Archeologique »], Paris, Leroux, 1910; 8°, pag. 12, ill.

Dono dell'Autore.

Cfr. l'analisi nel 6° fascicolo, pag. 138.

— *New facts and fancies about Leonardo da Vinci*, in « The Art Journal », London, January 1912.

« Fortunatamente (scrive Salomon Reinach) dal 1895 una pubblicazione speciale, la *Raccolta Vinciana*, è apparsa in Milano, essa raccoglie sunti di tutti i vari libri, articoli, fatti nuovi e ipotesi che si riferiscono allo studio della vita e delle opere di Leonardo. Dal punto di vista bibliografico la *Raccolta* è un inestimabile aiuto per gli studiosi del grande maestro fiorentino e pone le fondamenta per una monografia completa tuttora mancante ». Dopo questo esordio l'Autore dichiara lo scopo del suo articolo, quello cioè di studiare esattamente alcuni problemi che si riferiscono a Leonardo artista.

Il primo mistero intorno la vita del Vinci è dato dal periodo del suo tirocinio in Firenze. Quindicenne lo troviamo già nello studio del Verrocchio e a 26 anni, nel 1476, pare ormai accertato vi fosse ancora. E qui l'Autore si chiede: quali furono i suoi lavori in quel tempo? I pochi accennati dal Vasari sono scomparsi; la testa di Medusa in Firenze, attribuita un tempo a lui, fu da Corrado Ricci dimostrata opera fiamminga dell'ultima parte del XVI sec. Si conoscono di lui due piccoli disegni (un paesaggio, 1473, e due teste giovanili, 1478). Come potè dunque la tradizione parlare di Leonardo come di genio precoce? Molto più egli dovè eseguire.

L'Albertino rivelò primo (1510) che Leonardo dipinse l'angelo in profilo nel *Battesimo* del Verrocchio. Chi volle poi considerare tutto il *Battesimo* opera del Verrocchio, chi volle invece vedervi numerose traccie di Leonardo.

Non fu ancora possibile trovare la data del *Battesimo*. Il Reinach nel 1908 aveva rilevato da documenti che nel 1483 la tela era, non solo finita, ma considerata in Firenze pittura famosa. I documenti che servirono a Reinach sono i seguenti:

Varie biblioteche e musei posseggono fogli di uno splendido messale finito nel 1483 dal miniatore fiorentino Attavante per il vescovo di Dol. Una di queste pagine, ora nel Museo di Hâvre, porta « un'imitazione, quasi una copia del *Battesimo* del Verrocchio ». Attavante, crede il Reinach, discepolo del Verrocchio, rese così omaggio al maestro. Il miniatore, dato il genere di lavoro, dovette attendervi per parecchi anni; la dedica di esso porta la data 1483, data della dedica, non certo di tutto il lavoro iniziato molti anni prima; ed ecco che la data 1478, allorchè Leonardo, ventiseienne, era tuttora nello studio del Verrocchio, merita di essere presa in considerazione.

L'opinione del Reinach è che Leonardo dipinse l'Angelo in profilo, non il resto del quadro che « appare troppo arcaico e duro anche per un Leonardo giovane ».

Accettato il fatto, varie conseguenze ne derivano:

La medesima testa d'angelo si ritrova in una tavola comperata a Volterra per la Galleria Nazionale di Londra e attribuita al Ghirlandaio e al Verrocchio lavoro che non è certamente una copia. Un altro dipinto di stessa mano è a Francoforte; e due altre tavole, una a Berlino, l'altra a Parigi nella collezione Jacquemart, sembrano copie da originali del medesimo maestro. « Se il gruppo di dipinti è del Verrocchio, la storia Albertini-Vasari è falsa; ma se

essa è vera è difficile evitare la conclusione che questi lavori possano attribuirsi a Leonardo giovane ».

Già nel 1907, prima del Seidlitz, il Reinach aveva osservato a questo proposito:

« Leonardo, che rimase a lungo nello studio del Verrocchio, deve aver prodotto in quel periodo molti lavori verrocchieschi, la scomparsa dei quali rimarrà mistero. Da tempo credo che il così detto Verrocchio nella National Gallery sia lavoro del giovane Leonardo ». Un altro lavoro appartenente al medesimo gruppo è il ritratto di dama nella Galleria Liechtenstein a Vienna attribuito un tempo al Verrocchio e riconosciuto da Bode e Cook opera giovanile di Leonardo: probabilmente il ritratto di Ginevra dei Benci.

Il Reinach tocca poi un'altra controversia: quella intorno alla Vergine delle Roccie. Riassume le discussioni seguite intorno la tela del Louvre e della National Gallery, dall'opinione espressa nel 1839 dal Waagen, a quelle del Motta (1839), del Malaguzzi-Valeri (1901), del Biscaro (1910). Prima della pubblicazione dei documenti del Biscaro il Reinach col Frizzoni riteneva già la tela nella National Gallery « troppo buona per essere una copia ».

Egli è d'avviso che la tela del Louvre invece che compiuta nel 1492 « fu dipinta da Leonardo in Firenze prima del 1483 », che vi rimase in condizioni sconosciute ma vi fu imitata dal Raffaello e dal Perugino (dipinto di Nancy ; che probabilmente Leonardo portò con sè in Francia la tela che divenne poi forse parte della collezione di Francesco I.

« Nel 1907, prima della pubblicazione dei documenti del Biscaro ero arrivato ad una simile conclusione fondata sulla differenza essenziale tra le due grandi tele, specialmente per ciò che riguarda la figura dell'Angelo »: un copista non avrebbe osato portare tali alterazioni al dipinto. E a questo proposito l'Autore osserva che, mentre nel quadro del Louvre il gesto dell'Angelo verso il S. Giovanni Battista è l'equivalente del *Venite adoremus*, omaggio al santo patrono di Firenze ed invito ai Fiorentini di imitare il loro protettore e di pregare devotamente Gesù, questo gesto è scomparso nella tela della National Gallery dipinta a Milano dopo il 1483 se non interamente da Leonardo, almeno, sotto la sua guida, in parte, da Ambrogio da Predis.

Resta ora, dice il Reinach, a conoscere: 1° chi ordinò la Vergine delle Roccie di Firenze; 2° perchè Leonardo conservò la tela, dato che la tenesse presso di sè; 3° come e quando passò in Francia.

L'Autore passa poi ad occuparsi dello schizzo nel « Trattato della pittura » conservato nella Biblioteca Vaticana, disegno copiato certamente, come gli altri dell'opera, da uno schizzo di Leonardo. Analizzando lo schizzo spiega perchè non possa verisimilmente rappresentare la lotta tra Ercole e Anteo come fu da molti creduto. Anzitutto la posizione del supposto Anteo, sollevato fra le braccia dal supposto Ercole, si addice più a una donna che si difende che non a un uomo il quale, difendendosi, attacca: poi, secondo la tradizione, Ercole e Anteo lottarono in un deserto mentre nello schizzo sono rappresentate, ai due lati dei combattenti, due figure analizzando le quali il Reinack conclude « essere lo schizzo copia di uno schizzo di Leonardo da un gruppo plastico rappresentante il ratto di Proserpina mentre le compagne della giovane dea che con lei stavano cogliendo fiori (la figura destra pare portare un paniere) fuggono disperate e terrorizzate ».

Ad avvalorare questa convinzione sta il fatto che documenti autentici rivelarono un cartone di Leonardo rappresentante il ratto di Proserpina, ed un dipinto, dal cartone, attribuito al maestro, di proprietà di Francesco I, scomparso tra il 1625 e il 1642 con una Leda attribuita pure a Leonardo. Il cartone fu conservato fino al sec. XVIII a Milano nella famiglia Melzi e bruciato, pare, dietro consiglio di un sacerdote, a cagione della nudità di Proserpina.

Tra i numerosi disegni di Leonardo, ormai smarriti e che servirono di ispirazione e modello ai suoi discepoli, crede il Reinach ne dovesse esistere uno che ispirò le varie tele, alcune delle quali attribuite al Vinci e al Sodoma, rappresentanti la Vergine col Bambino che tiene tra le mani una croce. Già dal 1907 l'Autore aveva dimostrato che il cartone originale di Leonardo doveva essere stato eseguito prima del 1504 e rimasto nello studio del maestro a Firenze. Ripete le ragioni onde fu indotto a questa conclusione, ragioni che portarono anche nuova luce negli studi sul Sodoma.

Passando poi a parlare di un ritratto di donna creduto opera di Leonardo e ritratto di Cecilia Gallerani, ritenuto poi moderna imitazione, facente parte dapprima della collezione Morelli poi divenuto proprietà di donna Laura Minghetti, il Reinach, esaminato il lavoro e i documenti relativi, appoggiandosi ad una testa affine da lui vista a Firenze al Bargello e ritenuta dapprima di Scuola Lombarda, poi attribuita al Carpaccio, infine considerata pure moderna imitazione, conclude che « entrambe le pitture devono essere più seriamente esaminate prima di porle, come volle qualcuno, tra le contraffazioni del sec. XIX ».

Il Reinach chiude l'articolo con un'asserzione tendente a sfatare il mistero del famoso sorriso di Monna Lisa riassumendo le sue osservazioni pubblicate nel 1909 secondo le quali risulterebbe che Monna Lisa, angosciata per la morte dell'unica figlia, sorride di un sorriso forzato, un sorriso delle labbra cui « non risponde il cuore ».

Quanto alla tela e al cartone della così detta « nuda Gioconda » non crede che riproducano Monna Lisa. « Io credo che Leonardo dipingendo il ritratto di Monna Lisa abbia studiato il movimento del torso e delle mani su qualche fanciulla fiorentina, conservando la testa l'influenza del tipo di Monna Lisa; ma essa non è un ritratto di questa donna ».

Conclude che un altro disegno di donna con busto nudo in diversa posa di testa e braccia deve essere attribuito a Leonardo; andò smarrito, ma da esso un leonardesco di terz'ordine derivò la tela ora nella collezione Morrison, e Lucas il busto in cera a Berlino. (Maria Albani).

RICHTER J. PAUL, *Der angebliche Leonardo da Vinci in der Berliner Gemäldegalerie.* « Kunstkronik », Leipzig, 24 settembre 1885.

Dono dell'Autore.

È solo l'articolo di conclusione. Nè l'autore nè l'editore Seemann hanno potuto favorirci il numero della « Kunstkronik » contenente il primo.

Il Richter è risolutamente contrario all'attribuzione del Bode. Non nega in generale, molto in generale, un certo carattere leonardesco al quadro ma non vuol fare un passo più in là. La testa di Cristo gli sembra così insulsa da non trovar riscontro in tutta la pittura italiana, il lenzuolo funebre svolazzante una meschina illusione faticosamente cercata da un artista inesperto; la Santa Lucia si bilancia sopra un incrocio di gambe inverosimile, assurdo. Il disegno delle mani e dei piedi pare al Richter addirittura ridicolo. La decorazione del marmo del sarcofago è tale da far ritenere che nessun artista italiano del Rinascimento vi abbia posto mano; il pavimento roccioso eseguito con una tale trascuranza che non è concepibile se non in qualche pittore decorativo del secolo XVII. In conclusione il Richter trova il quadro indegno di qualunque scolaro di Leonardo, lo ritiene opera d'uno sconosciuto della fine del secolo XVI, o magari d'un dilettante, e deplora che nelle Reali Gallerie di Berlino figuri un dipinto che sarebbe appena tollerabile nell'ultimo museo di provincia.

RIO A. F., *Leonardo da Vinci*. Milano, Volpato, 1856. [Duplicato].
Dono del signor Antonio Annoni.

RODOLAN, *Ieri ed oggi*. « La Nazione », Firenze, 18 luglio 1910.
Dono del prof. E. Michel.

Accenna a un romanzo di Paolo Bourget « La dame qui a perdu son peintre », Paris, Plon-Nourrit, che ha per oggetto vicende umoristiche svolgentisi intorno a un ritratto di donna attribuito da prima a Leonardo poi ad un artista immaginario uscito dal cervello di un esteta della scuola nuova e, in conclusione, a nessuno perchè il povero ritratto finisce col rimanere... d'autore ignoto. Queste vicende si suppongono accadere a Milano e danno al Bourget occasione per studiare i critici d'arte e i collezionisti. Il racconto del Bourget farebbe subito pensare alla famosa Flora del Museo di Berlino se l'Autore, forse per prevenire il sospetto, non dichiarava che il suo romanzetto era già uscito in una prima redazione, sopra una Rivista, nel 1907.

ROMUSSI CARLO, *Un quadro di Leonardo da Vinci e una favorita del Moro*. « Il Secolo », 22 agosto 1909.
Dono dell'Autore.

Riproduce ed esamina il quadro rappresentante una donna col liuto, che Zanino Volta dichiarò essere Cecilia Gallerani ed opera di Leonardo. (Cfr. *Raccolta*, III, 36). I rabeschi e labirinti di linee dipinti nel centro dell'istrumento, quegli stessi dei quali si hanno molti esempi, e tra gli altri il disegno che circonda il motto « Academia Leonardi Vincii », equivalgono pel Romussi alla firma del Maestro.

ROSEMBERG ADOLF, *Ein Lionardo da Vinci in der Berliner Galerie*. « Kunstkronik », 25 decembre 1884.
Acquistato.

Questo articolo prelude alla polemica suscitata dall'attribuzione a Leonardo fatta, molti anni sono, dal Bode, della famosa Resurrezione che si vede ancor oggi in una sala del Museo Federigo, a Berlino. (Cfr. sotto *Richter*).

Nota l'Autore come il quadro, gravemente danneggiato da candele cadutegli addosso, sia stato più volte ritoccato e ridipinto. Tuttavia il Bode trovò ben conservati il paesaggio, le vesti e gli omeri del Salvatore; al Rosemberg pare che anche altre parti rivelino la mano originale, per esempio il collo e la guancia sinistra

di S. Lucia, le quali a suo parere dimostrano che l'Autore aveva dipinto la carne a mo' di smalto, cosicchè, per le screpolature formatesi più tardi, la superficie finì a prendere l'aspetto d'un vaso craquelé, giapponese o chinese.

Quando il quadro venne comperato nella Raccolta Solly, il Wagen nel suo catalogo lo classificò: « Scuola milanese sotto l'influenza di Leonardo da Vinci ». Il Rosemberg crede che a questa classificazione poco si possa obbiettare, e anche quelli che per certe particolarità parevano attribuire quell'opera a un artista olandese, debbano pur sempre riconoscervi l'influsso leonardesco.

In mancanza di documenti, di notizie, di studi, di schizzi, Bode era stato costretto ad appoggiare la sua tesi solo a ragioni stilistiche, e con queste venne alla conclusione che il quadro è stato dipinto da Leonardo durante la sua permanenza a Milano, poco dopo il ritratto di Lucrezia Crivelli e certamente prima della Statua e del Cenacolo, cioè tra il 1493 e il 1495. Il Rosemberg non accetta questa data. Innanzitutto il paesaggio, per la libertà di concezione, pel sentimento pittorico, supera tutti gli sfondi dei dipinti autentici di Leonardo, compresa la Madonna delle roccie e la S. Anna. La maniera per esempio con cui le acute roccie delle sponde proiettano nell'acqua verdastra le ombre grigie rivelano una mano del secolo XVI piuttosto che un Maestro il quale per la prima volta col Cenacolo, nel 1498, si liberava dalle pastoie del Quattrocento. (Cfr. per questo giudizio la critica di Thiis, sotto questo nome). Ma, anche confrontato colla Cena, il Leonardo del Bode dimostra una assai maggior libertà: nella testa di S. Leonardo è una purezza e una grandezza di stile che invano si cercherebbe nella Cena. Difficilmente si può trovare nel Quattrocento un dipinto dove l'espressione del colore e del disegno sia giunta a tanta altezza come nel quadro di Berlino. Ma se anche si volesse supporre che il quadro fosse stato eseguito un quindici o vent'anni più tardi, non diventerebbe più facile la spiegazione dell'enigma che ci presenta la parte superiore della composizione. Lo stesso Bode ha ammesso che la figura debole e quasi incomprensibile di Cristo ha poco a che fare con Leonardo. È difficile credere che Leonardo, quando già aveva concepito l'ideale di Cristo, come ci appare nel Cenacolo, possa aver creato un Cristo che, nel suo sdolcinato manierismo, ricorda certe figure del Correggio. Questa figura ci sorprenderebbe ancor più se fosse stata creata nel secolo XVI, dopo il Cenacolo. Per queste ragioni il Rosemberg crede che l'attribuzione a Leonardo possa suscitare molte opposi-

zioni: crede ad ogni modo l'argomento degno di ampia discussione. Non gli sembra invece da porre in dubbio che possa essere della scuola, e, data la bellezza delle due figure di santi, non gli sembra neppure da escludersi una collaborazione del Maestro al disegno. Riconosce al Bode il merito d'aver segnalato un tema del più alto interesse la cui discussione potrà portare a una migliore conoscenza dello stile vinciano. E. Verga).

ROVERE LORENZO, *Il busto di cera recentemente acquistato dal Museo di Berlino.* « Rassegna bibliografica dell'arte italiana », Ascoli Piceno, 1910.

Dono dell'Autore.

Breve riassunto della nota polemica.

Cfr. *Raccolta*, fascicolo 6°, e in questo fascicolo, pag. 126.

RULAND C., « *Leonardo's Abendmahl* » *gestochen von Rudolph Stang.* Weimar, Hofbuchdruckerei, 1888; 8°, pag. 8.

Dono del signor E. Steinmann.

Convinto che l'incisione di Stang superi di molto quella di Morghen, vuol indagare con quali mezzi quell'artista abbia raggiunta tanta perfezione.

Il Cenacolo è ridotto, dal tempo e dai restauri, a una tale rovina che solo per brevi istanti e sotto una luce eccezionalmente favorevole l'originaria bellezza della potente creazione parla all'animo dell'osservatore esperto. Con lunghi studi Stang potè seguire sulla grande parete le sempre riconoscibili e meravigliose traccie della mano di Leonardo, la sapiente distribuzione del colorito in ciascuna figura, in ciascun gruppo, in tutta la scena.

Certo in alcuni punti eran dei vuoti dove il dipinto, anche al più esperto osservatore, non lasciava spiegare tutti gli enigmi. Ma anche queste difficoltà lo Stang seppe superare. Del Cenacolo esistono copie eseguite pochi decenni dopo il suo compimento, quando era ancora ben conservato: sono le copie studiate per la prima volta dal Bossi. I fogli stessi ben conservati del Bossi che s'è ispirato alle copie dell'Oggiono, di Capriasca e del Vespino, offrono un aiuto non indifferente. C'è poi il tesoro di Weimar: le famose dieci teste. Su questi cartoni pende la cattiva stella di un pregiudizio. Non furono mai studiati bene: Passavant e Water le giudicarono bellissime ma, in fondo, le considerarono antiche copie del fresco. Le fotografie fatte nel 1860 non direttamente ma da deboli copie di Düsseldorf, in modo da non lasciar vedere la tecnica del

tempo, finirono per screditare di più anche gli originali. La convinzione della loro autenticità si fece strada con grande fatica. Il Ruland li ritiene autentici e adduce varie ragioni. Essi non sono uguali all'originale, ma presentano molte varianti, numerosi *pentimenti:* nella bellissima testa di Giovanni, che nel suo complesso è forse più nobile di quella di S. Maria delle Grazie, si vedono nell'occhio destro, nell'acconciatura dei capelli a sinistra tre e fin quattro contorni, in modo da non lasciar dubbio che prima il capo era più inclinato, l'occhio più aperto e solo nel corso del lavoro ha acquistato la sua tanto espressiva profondità. L'opera di un copista non sarebbe mai passata per questi stadi; si concepiscono solo nell'artista che crea: si trovano qui gli stessi metodi di un gran numero di disegni incontrastati. Gli stessi mutamenti riconosce il Ruland nella testa di Matteo e in parecchie altre, e non sa spiegarli se non come testimonianze di pensiero creatore (Cfr. questo fascicolo sotto *Klaiber*).

Lo Stang ha compreso il grande significato dei cartoni di Weimar, e ricavatone il maggior profitto per la sua incisione.

E l'incisione dello Stang sembra al Ruland la migliore e di gran lunga superiore a quella tanto celebrata dal Morghen. Morghen aveva usufruito, come modello diretto, un disegno del Veneziano Matteini (nato 1760) il quale probabilmente aveva avuto sott'occhio non l'originale leonardesco ma la copia di Marco d'Oggiono. Matteini, e con lui Morghen, avevano cambiato tutte le condizioni di luce della sala: mentre nell'originale leonardesco sulla parete destra cade una luce più forte che sulla sinistra e attraverso la finestra del fondo appare il paesaggio lontano dolcemente illuminato e il chiaro tremula attraverso le cornici delle aperture, cosicchè la figura di Cristo risalta scura sul fondo chiaro, e tutto ciò perfettamente risponde alle teorie del Vinci sulla prospettiva dell'aria, e sulle differenze dell'illuminazione all'aperto e in stanza chiusa; Morghen ha illuminato la Cena secondo i canoni in voga al tempo suo che volevano la luce sul davanti e l'ombra in lontananza, lo sfondo uniformemente scuro dal quale chiare dovessero staccarsi le figure, con che non ottiene, in verità, altro scopo che quello di appiattire lo spazio.

Ben diversa cosa è l'incisione di Stang; anche su questo punto egli ha perfettamente compreso l'originale: la stanza ha la sua giusta profondità, dalle finestre del fondo penetra un raggio di luce tranquillo che cade più intenso sulla parete destra e solo di riflesso rischiara la sinistra. Cristo si stacca netto dal fondo e, al

pari di lui, ognuno dei quattro gruppi di figure è circondato di luce e d'aria. Il Ruland continua notando profonde differenze anche nelle singole figure e finisce per proclamare l'incisione dello Stang di gran lunga superiore a quella, pur tanto celebrata, del Morghen. (E. Verga).

Salon de 1835. *Mort de Leonard de Vinci* par M. Gigoux. « Magazin pittoresque », 1835.

Acquistato.

Riproduce e commenta il quadro del Gigoux che rappresenta Leonardo morente sostenuto da Francesco I e da un giovane discepolo, mentre un sacerdote gli porge l'ostia.

Scardovi P., *Leonardo da Vinci*. Firenze, Quattrini, 1910. 16, pag. 33.

Piccola monografia popolare.

Schotmuller Frida, *Leonardo da Vinci. Der Wendepunkt der Renaissance*. Recensione dell'opera del Von Seidlitz. « Kunstgesctichtliche Anzeigen », Vienna, 1910, n. 2.

Dono dell'Autrice.

Seidlitz von Woldemar, *La Vergine delle Roccie di Leonardo da Vinci*. [Estratto da l'« Arte »], Roma, 1907.

Dono dell'Autore.

Comincia col riportare gli argomenti del Voll, col quale è in tutto d'accordo. In entrambe le tavole, di Parigi e di Londra, la composizione, presa per sè, senza riguardo alla esecuzione, è in tutto quattrocentesca, ma, mentre nell'esemplare di Parigi l'esecuzione corrisponde a questo carattere generale, la tavola di Londra appare una trasformazione dell'opera genuina con caratteri cinquecenteschi. Nel dipinto di Parigi è una maggior ricchezza e sottigliezza di forme individuali, come il Quattrocento le usava; la mano destra dell'angelo indicante il Giovannino forma un punto indispensabile dacchè in essa si congiungono i principali triangoli coll'aiuto dei quali è fatta l'intera composizione: in quella di Londra il gesto della mano è soppresso e tutto l'equilibrio risulta turbato. A Parigi le pieghe dei panneggiamenti formano un ornamento per sè come in tutte le pitture del Quattrocento, specialmente fiorentine: a Londra invece son cambiate secondo le usanze del Cinquecento e servono a far trasparire le forme invece di ve-

larle. Queste varianti potranno anche non sembrare peggioramenti; ma la loro intenzione è tutt'affatto diversa. Infine nella pittura di Parigi tutte le teste hanno un aspetto giovanile, gaio e sono distintamente tagliate ed individualizzate: in quella di Londra prevale, secondo il gusto del Rinascimento, qualche cosa di romantico.

Qualcuno potrebbe pensare che Leonardo avesse eseguito un secondo esemplare con quelle varianti che i nuovi tempi richiedevano. Ma, dice il Voll, e con essa il Seidlitz, Leonardo pur essendo il vero creatore di quest'arte nuova tanto per la composizione in generale che per l'ampiezza delle forme, nel disegno e nel sentimento sempre rimase l'artista quattrocentesco: la sensibile contraddizione fra la composizione quattrocentesca e l'esecuzione cinquecentesca della Vergine di Londra è incompatibile coll'indole di lui. Se avesse voluto fare una seconda redazione avrebbe fuso gli elementi nuovi coi vecchi e ne sarebbe uscita un'opera nuova non una variante. Senza contare che il dipinto di Londra è, per l'esecuzione, assai inferiore all'altro.

La certezza che il dipinto di Londra proviene dalla chiesa di S. Francesco dà da pensare a chi non intende ravvisare in esso l'originale leonardesco fatto appunto per quella chiesa: ma nei documenti relativi al famoso dipinto c'è una lacuna; essi non escludono, anzi, in certo modo, incoraggiano l'ipotesi che Leonardo, non contento del trattamento dei committenti, abbia ritirato l'originale e sostituitolo con una copia.

Essendo i documenti insufficienti a risolvere la questione, bisogna attenersi al criterio artistico. Il Seidlitz rifiuta gli argomenti addotti dal Poynter nel 1894 a sostegno del quadro di Londra. Il Seidlitz crede indiscutibile che il quadro di Londra rappresenti una redazione posteriore della composizione; per lui non può esistere altro problema che questo: se lo abbia dipinto Leonardo o un altro pittore.

Il Poynter asserì che il disegno a matita rossa colla testa di Gesù fosse opera di Leonardo e corrispondesse alla pittura di Londra; il Seidlitz trova il disegno meschinissimo e ammette la corrispondenza col dipinto solo in quanto ne è una copia diretta. Cita poi un altro disegno non nominato dal Poynter, che realmente ha servito per quest'ultima pittura: è la testa del Giovannino al Louvre (n. 2024 dei disegni) la quale corrisponde, tanto nelle dimensioni quanto nell'espressione, alla pittura di Londra, è stata traforata per essere calcata ed è a ritenersi l'originale che ha servito al dipinto. Solo il disegno non è di Leonardo ma di Ambrogio

Preda al quale appartengono pure i tre disegni preparatori, ma non usati, per la testa di Gesù (pure al Louvre). Per convincersi di questo fatto basta confrontare la testa del Giovannino con quella del piccolo Francesco Sforza, conservata all'Ambrosiana, e con tutti gli altri disegni del Preda. Così anche certe particolarità della pittura di Londra sono caratteristiche pel Preda, palpebre pesanti, grosse e rigide, le mani di disegno indeciso, la carne molle e floscia della coscia sinistra di Gesù, la fattura uniforme dei capelli. Tutte le forme sono qui gonfie, amplificate, esagerate. Il Seidlitz conclude che la pittura originaria di Leonardo fu ritirata, e sostituita, dopo il 1500, con una del Preda.

Quanto alla tavola di Parigi è la sola per la quale si siano conservati disegni originali di Leonardo: la bellissima testa dell'angelo, a Torino, il panneggiamento per lo stesso Angelo a Windsor. Vari punti ci ricordano anche le produzioni fiorentine di Leonardo: la Vergine china la testa allo stesso modo che nell'Adorazione dei Magi. Anche l'Angelo appare come un fratello di quello del Battesimo e del giovane Re nell'Adorazione. Il gesto troppo marcato dell'Angelo non parrà strano a chi pensi al dito diretto verso il cielo dell'Angelo posto dietro alla Madonna nell'Adorazione, ed ai gesti analoghi di S. Matteo nel *Cenacolo* e di S. Anna nel cartone di Londra. Altre particolarità nota il Seidlitz in favore della tavola di Parigi. (E. Verga).

SEIDLITZ von WOLDEMAR, *Leonardos Jugend.* Internationale Wochenschrift: Kunst und Technik. Berlin, 24 decembre 1910; 8°, pag. 15. Dono dell'Autore.

Recensione dell'opera del Thiis. Vedi sotto questo nome.

— *I disegni di Leonardo da Vinci a Windsor.* [Estratto da l'« Arte »], Roma, 1911.

Dono dell'Autore.

È un diligente catalogo di 873 disegni col quale il Seidlitz fa un regalo assai gradito agli studiosi vinciani. Com'egli stesso dice, i disegni di Windsor ci fanno conoscere il genio universale di Leonardo nell'intera ricchezza dei suoi studi e delle sue invenzioni tanto nel dominio dell'arte come in quello della natura. Qui si vedono le sue preparazioni per la Vergine delle Roccie e per la S. Anna, le teste piene d'espressione per la Cena, i vari sforzi per la composizione della statua equestre. Sono innumerevoli gli studi di tutte le parti del cavallo sia pel Monumento come per la Battaglia d'Anghiari, su carta colorita da lui stesso nella più grande

varietà di toni, e d'una perfezione inarrivabile. Poi le note rappresentazioni di Nettuno, di S. Giovanni Battista, del Davide, della Leda, Allegorie, figure di costumi per le feste della Corte Sforzesca: un'infinità di teste di giovani, di donne, di vecchi, caricature, studi di nudo a matita rossa, bestie, piante, paesaggi ripieni d'un sentimento tutto moderno. In nessun altro luogo Leonardo può essere meglio studiato che a Windsor. Ma per identificare i pezzi che compongono questa grande raccolta occorre una descrizione minuta, giacchè il catalogo del Müntz non ha numeri e quello del Berenson è incompleto: è d'uopo aspettare che a Windsor sia compilato un catalogo con numerazione continua. Il Seidlitz intende, colle sue annotazioni, facilitare questo lavoro. Egli fa una divisione sistematica dei soggetti così ripartiti: STORIA SACRA, *Vecchio Testamento*, *Cenacolo*, *La passione di Gesù Cristo*. MITOLOGIA e STORIA, *Figure*, *Allegorie*, *Arte militare*. FIGURE STACCATE. TESTE. GIOVANETTI e UOMINI. VECCHI. DONNE. CARICATURE. MEMBRA. ANATOMIA. PROPORZIONI. PANNEGGIAMENTI. STATUE EQUESTRI. CAVALLI. DIVERSI ANIMALI. ALBERI. PIANTE. FIORI. PAESAGGI. PIANTE TOPOGRAFICHE. ARCHITETTURA. VARIA.

SEIDLITZ von WOLDEMAR, Recensione dall'opera del Sirén: *Leonardo da Vinci*, Stocolma, 1911. « Kunstkronik », Leipzig, 7 luglio 1911. Dono dell'Autore.

SIREN OSVALD, *Leonardo da Vinci Studier rörande flygproblemet*. (Gli studi di Leonardo sul problema del volo). [Estratto dal « Särtryck ur nordisk Tidskrift »]. Stoccolma, 1910; 8°, pag. 22, ill. (In lingua svedese).

Dono dell'Autore.

— *Leonardo da Vinci*. Stockholm, Aktiebolaget Ljus. 4°, pagine VIII, 469. Illustrato, con tavole. (In lingua svedese).

Dono dell'Autore.

Del fascino sempre crescente che va esercitando la figura di Leonardo fra gli studiosi d'ogni parte del mondo abbiamo due prove recenti in questa bell'opera del Dott. Sirén, professore nell'Università di Stockolma, e nostro aderente, e in quella del norvegese Jen Thiis che esamineremo più avanti. Due volumi notevoli per il loro contenuto scientifico non meno che per lo splendore della veste tipografica e la ricchezza delle illustrazioni. Pur troppo saranno inaccessibili a molti perchè scritti in lingue scandinave.

L'opera del Sirén è divisa in quattro parti: nella prima dà la traduzione della Vita del Vasari il cui testo viene integrato e corretto nelle altre parti; nella seconda studia l'opera del Grande; nella terza il carattere e la personalità di Leonardo; nell'ultima il Trattato della pittura di cui dà ampi estratti.

La seconda parte, che occupa i due terzi del volume, è la più importante e meriterebbe, essa almeno, una traduzione in qualche lingua più diffusa. Per quasi tutte le opere di Leonardo, o a lui attribuite, il Sirén ha giudizi o osservazioni notevoli. Parlando dell'Adorazione dei Magi egli osserva come la loro espressione estatica era già stata in certo modo preparata dal Botticelli nelle sue cinque rappresentazioni del medesimo soggetto anteriori all'abbozzo leonardesco; ma nel sesto esemplare, dipinto in Roma, il Botticelli dimostra per la prima volta di subire l'influenza di Leonardo. Il noto disegno delle danzatrici, nell'Accademia di Venezia, crede il Sirèn possa essere stato fatto per l'Assunzione di Maria, ora perduto, destinata al portale di S. Maria delle Grazie. Con molto acume studia l'origine dei diversi tipi di Leda, e a questo proposito fa rilevare com'essi abbiano rappresentato l'unico tentativo dell'artista nel campo del nudo femminile, mentre Leonardo ha sempre trascurato il popolare motivo di Venere.

Mentre con tali ricerche il Sirén allarga il dominio della nostra conoscenza, coll'acuto esame del capolavoro ci fa penetrare più addentro nell'anima di Leonardo.

La Vergine delle Roccie, ordinata nel 1483, dimostra chiaramente che egli per il primo ha rappresentato vere e naturali figure di fanciulli in tutta la loro leggiadria; il Cenacolo pare al Sirén la creazione d'un uomo per il quale l'Architettura, la Matematica e la Musica erano mezzi d'espressione altrettanto naturali quanto la pittura; nel Cenacolo Leonardo si è rivelato un realista che pur tuttavia sa innalzare le sue figure al disopra della vita quotidiana.

La Gioconda dimostra che l'intellettualità del Vinci era così prepotente che egli non s'è mai lasciato prendere dalle cure e dalle gioie della vita dei sensi: mentre tuttavia il sentimento della natura era in lui tanto profondo quanto appena si riscontra oggi fra i giapponesi.

Nella S. Anna il Sirén osserva come Leonardo, nonostante la straordinaria chiarezza e precisione del disegno, ha saputo utilizzare la morbidezza pittorica del chiaroscuro per dar vita alle sue figure. La convinzione espressa da Leonardo stesso nel *Trattato* che il chiaroscuro, insieme cogli scorci, rappresenti il più grande pregio

della pittura è mirabilmente espressa in pratica anche nella mezza figura di S. Giovanni al Louvre.

Esaminando gli schizzi del cavallo che salta sopra il prigioniero, destinati al monumento per G. Giacomo Trivulzio, il Sirén fa interessanti raffronti colla testa del cavallo nel « Cavaliere della Morte » del Dürer, e conclude che al grande tedesco abbian servito di modello i primitivi disegni a penna di teste di cavallo ora nell'Ambrosiana e a Windsor Castle: così pure l'abbozzo in creta d'un cavaliere il quale, montato su d'un cavallo che s'impenna, si guarda indietro, abbozzo attribuito a Michelangelo (ora agli Uffizi), sembra al Sirén ispirato dal Cartone della Battaglia d'Anghiari.

Nelle attribuzioni a Leonardo il Sirén, sempre appoggiato a buone ragioni, si mantiene il più possibile conservatore. Così egli ammette una certa cooperazione dell'Artista nella Dama colla donnola della Galleria Czastoriski, nella Bella Feronnière, nell'Annunciazione degli Uffizi, nella copia l'rediana della Vergine delle Roccie, nella Madonna Litta. Tutta a Leonardo vuole sia data la donna della Galleria Lichtenstein e tutto il disegno d'Isabella d'Este al Louvre, e perfettamente genuini ritiene i disegni della Leda a Chatsworth e a Weimar. Nel Battesimo Verrocchiano vede la mano del Vinci, oltrechè nell'Angelo, nel Cristo e nel paesaggio e fa rilevare la tecnica di queste parti tutt'affatto diversa da quella del Maestro. La Madonna coi due angeli di Londra e le opere che le somigliano mostrano la linea di separazione dalla Bottega del Verrocchio. (W. von Seidlitz).

SOLMI EDMONDO, *Su una probabile gita di Leonardo da Vinci in Genova il 17 marzo 1498 per visitarvi quel porto.* « Archivio storico lombardo », 1910, pag. 439-450.

Dono dell'Autore.

Prende argomento da una ipotesi del Calvi (Codice di Lord Leicester, pag. IX), che lo Sforza si valesse tosto o tardi di Leonardo nei preparativi di difesa contro la temuta invasione francese della quale il pericolo si era già fatto imminente al principio del 1497 allorchè i suoi possedimenti si trovarono attaccati in Liguria e minacciati dal lato di Alessandria; e riferisce alcuni fatti che dimostrano la presenza del Vinci in Genova nel Marzo 1498.

Il 12 Marzo Lodovico il Moro, in apparenza per diporto, in realtà per dare disposizioni in ordine alle fortezze e alla difesa dello Stato contro la minacciata invasione francese si incamminava coi suoi ingegneri e con tutto il suo seguito alla volta di Genova,

dove giunse, accolto con solennità il 17. Una caratteristica coincidenza porta a stabilire che Leonardo si trovava col seguito ducale; i Cronisti narrano di una libecciata che nel principio del 1498 aveva rovinato gran parte del molo, e Leonardo nelle sue carte rammenta appunto « la ruina fatta da una parte del molo di Genova », con un particolare così minuto da rendere quasi incredibile che non abbia visto coi propri occhi quella ruina.

Lodovico il Moro era stato cogli ingegneri a vederla e aveva ordinato di rifare la darsena. All'occhio esercitato di Leonardo dovettero presentarsi alcuni pezzi di ferro abilmente trafilati dal colpo della gran massa granitica che si era sprofondata: e infatti più tardi, parlando di una sua invenzione per trafilare il ferro, ricordava quell'osservazione: « Il ferro trafilato da una ruina fatta da una parte del molo di Genova fu trafilato da minor potenzia di questa ».

Della Liguria, e specialmente della strada tra Genova e Milano, son parecchi accenni nei manoscritti Vinciani che il Solmi riferisce. Leonardo componeva il Codice Leicesteriano tra il 1506 e il 1507 quando avveniva in Genova la terribile ribellione contro i francesi, e si spiega questo affollarsi alla sua mente di ricordi genovesi e liguri.

SOLMI EDMONDO, *Nicolò Perotti, Luigi Pulci e gli Studi autodidattici di Leonardo da Vinci*. [Estratto dalla « Rivista d'Italia »], Roma, marzo 1910. 8°, pag. 392-447.

Dono dell'Autore.

Le migliaia di appunti di grammatica latina che sono nei manoscritti H ed I e nel Codice Atlantico, sono esercizi scolastici e personali e non hanno alcuno scopo teoretico. Tuttavia le duecento parole latine colla corrispondenza italiana che si trovano nel manoscritto I parvero al Morandi un tentativo per comporre un vocabolario italiano. Solmi ritiene che il Morandi sia stato indotto a questa affermazione pensando alla mancanza di libri di tal genere nel Quattrocento, e si propone di dimostrare che in realtà vocabolari non mancavano. Leonardo conosceva, oltre a molte grammatiche contenenti lunghe liste di parole latine tradotte bonariamente in italiano, come il Perotti, e forse il Venturini, anche il « vocabolista ecclesiastico latino e volgare di Giovanni Bernardo ». E neppure vuol ammettere il Solmi che le lunghe liste di parole e frasi italiane nell'*Atlantico* e nel Trivulziano rappresentino un inizio di vocabolario della lingua volgare: non sono anch'esse che eser-

cizi autodidattici. Con ciò egli non vuol negare importanza all'opera linguistica di Leonardo nè disconoscere la ricchezza spontanea e meravigliosa di lingua che è nei Codici vinciani. Anzi Leonardo è il fondatore della prosa scientifica italiana, e quegli esempi didattici rappresentano lo sforzo fatto per arrivare a tanta perfezione. Ciò risulta da molti fatti: talora, quando Leonardo vuol fare una descrizione o ritratto vi premette un elenco di parole suggestive che hanno rapporto con quella descrizione o con quel ritratto. Per le note di grammatica latina il Vinci ebbe sott'occhio i *Rudimenta gramatices* di Nicolò Perotti, arcivescovo di Manfredonia († 1480): e il Solmi cita molti esempi caratteristici. Non solo, ma anche le parole italiane sono in parte attinte ai *Rudimenta*. E a che questo dimostra con molti raffronti. Quanto alle trecento parole (*Trivulziano* tavole 19-22) disposte per ordine alfabetico e spiegate con una succosa definizione, ovvero con sinonimi, che più aveva colpito il Morandi, Solmi dimostra che Leonardo le ha ricopiate con pochissimi cambiamenti da un *Vocabolista* di Luigi Pulci, ma non come, pensa il Morandi che di ciò si era accorto, per dare un saggio dell'ampio lavoro linguistico che preparava per la stampa, perchè in questo caso Leonardo avrebbe cominciato col farlo da sè e non col ricopiarlo da altri e tanto meno dal *Vocabolista* del Pulci che conteneva solo latinismi. Li ricopiò per suo uso personale scartando tutte le parole di erudizione inutili per le sue scritture d'arte e di scienza. E se registrò parole comuni come *ameno*, *arduo*, *valente*, ecc. il cui significato, come dice il Morandi, gli era facile anche quando dormiva, non fu per apprenderne il significato ma per averli presenti nel loro significato vero ed esatto quando gli occorresse di scriverli. Le stesse conclusioni sostiene per le brevi noticine grammaticali nel *Codice Atlantico* che gli sembrano troppo poche e insignificanti per poterne dedurre l'intenzione di Leonardo di compilare una grammatica. Esse formano il complemento delle note grammaticali latine e non ne debbono essere staccate.

SOLMI EDMONDO, *Leonardo da Vinci ed i lavori di prosciugamento delle Paludi pontine ai tempi di Leone X* (1514-1518). [Estratto dall'« Archivio storico lombardo »], Milano, 1910; 8°, pag. 37.

Dono dell'Autore.

Leonardo come Platone e Sant'Ambrogio e come, più tardi, Moro e Campanella, ebbe anch'egli la sua utopia della città ideale

ma non favoleggiò come quelli su nuove istituzioni sociali senza preoccuparsi di dimostrare come potessero adattarsi allo spirito dei tempi, seppe anche in questo sogno essere positivo e pratico.

Leonardo immagina una città ideale formata, per così dire dalla sovrapposizione di due città: l'una degli operai destinata alle opere materiali, l'altra alla vita signorile.

La sua idea è fondata tutta sul principio, opposto a quello moderno, del decentramento, dello sfollamento in modo da dare origine a un gran numero di piccole città le une separate dalle altre, e questa idea voleva applicare alla città di Lodi che proponeva a Lodovico il Moro di trasformare secondo un piano razionale. Non pago di regole generali, dà anche norme accurate per la costruzione di razionali abitazioni allo scopo di rendere amabile e cara la vita di famiglia, e penetra col disegno fra i più umili bisogni della vita, traccia il piano di stanze ben distribuite e aerate, di un camino «che sempre avrà la legna senza attizzire», di una bucatiera modello, di comode stalle.

A rendere il più possibile felice la vita degli uomini, Leonardo, oltre al miglioramento delle città e delle abitazioni, pensava al prosciugamento dei terreni paludosi o con opere di calventaggio, o con canali di scolo. Rivolge dapprima le sue vaste conoscenze idrauliche al risanamento del territorio di Vigevano: ai suoi lavori di bonifica ci richiama il Manoscritto H. — Son noti, anche per recenti illustrazioni, gli studi del Vinci per la sistemazione del corso dell'Arno che avrebbe non solo reso possibile la navigazione tra Firenze e Livorno, ma anche bonificato l'alveo di Bientine infestato da estesi e pestilenziali pantani. Ma agli studiosi, dice il Solmi, è sfuggito fin qui il piano che Leonardo disegnò nel Codice Atlantico «per seccare il padule di Piombino» piano forse eseguito per Cesare Borgia che vedeva nel territorio di Piombino la chiave della Toscana. Egli aveva ideato una rete di fossati che andassero a mettere in un canale diritto mediano e in un canale di scolo marginale il quale, mediante vari condotti, andasse a gettar le acque nel mare.

Ma ancor più attento studio merita la partecipazione di Leonardo alle opere di ingegneria e di idraulica compiute da Leone X, non mai fin ora accennate dagli storici.

Tra le opere di ingegneria il Solmi esamina gli studi sul porto di Civitavecchia fatti mentre duravano i lavori di fortificazione di quella città iniziati da Bramante e continuati dal Leno e dal Sangallo. Le osservazioni che, su questo argomento, si trovano nel

Codice Atlantico, hanno una importanza particolare anche perchè alcune di quelle note e disegni riguardano l'antico porto di Trajano il quale colle fortificazioni del Sangallo andò distrutto: descrive e misura i grossi massi levigati, un porticato con colonne per legarvi le navi, la base di un sontuoso edificio con ricchi pavimenti.

Leone X fu il primo pontefice che pensasse al prosciugamento delle paludi Pontine. Sembra che la prima idea fosse quella di condurre al mare le acque dalla parte superiore del territorio pontino per mezzo di Rio Martino che mette direttamente nel lago di Fogliano. Poi, assuntosi Giuliano De Medici l'impegno di eseguire l'opera a proprie spese, si presentò un nuovo piano più completo per trovare una via di sfogo al mare non solo nell'allargamento del Rio Martino, ma anche nella costruzione d'un nuovo scolo presso il luogo detto Bodino. Se si pensa che in questo tempo, Luglio e Dicembre 1514, Leonardo si trovava presso Giuliano, si può bene argomentare che alla formazione del nuovo piano egli avesse contribuito, o magari suggerito egli stesso il nuovo e più compiuto indirizzo dei lavori. I manoscritti vengono a dar forza a questa ipotesi; il manoscritto VII di Windsor serba appunto una compiuta carta riproducente l'agro pontino col tracciato delle due opere fondamentali che vi si dovevano fare: l'ampliamento e la sistemazione del Rio Martino e il Portatore di Bodino col suo scolo sul mare: la carta porta scritte le parole in senso ordinario il che vuol dire che il piano topografico doveva servire ad altri.

Questa carta leonardesca si trova in mezzo alle altre carte della Toscana che ci mostrano gli studi del Vinci per la canalizzazione dell'Arno. Se non avesse avuto uno scopo pratico e determinato, Leonardo non avrebbe, pensa il Solmi, segnato con doppia linea solo i due punti che, secondo lui, potevan dar esito alle acque stagnanti, Rio Martino e Bodino. Quella carta rappresenta il primo abbozzo dell'opera i cui lavori proseguirono solo quando Leonardo non era più a Roma. E perchè non si fece dare la direzione dei lavori, i quali furono invece affidati ad un lombardo, al frate Giovanni Scotto di Como? Pensa il Solmi che Leone X non deve averlo permesso perchè già troppo si rimproverava a Leonardo di non attendere abbastanza ai lavori di pittura affidatigli: il lasciarlo ingolfare in un'opera idraulica lunga e faticosa lo avrebbe distratto ancor più.

Leonardo fu in tempo a vedere il primo grande risultato dell'opera: l'escavazione della fossa destinata ad abbreviare il corso dell'Ufente che faceva un troppo lungo giro impaludandosi pei

campi pontini, accrescere la rapidità delle acque ed impedirne il ristagno. Così il fiume potè sboccare con tale impeto nel Tirreno e tanto felicemente menò via le acque stagnanti all'intorno che l'ampia pianura da tanto tempo sepolta sotto l'inondazione emerse subito con allegrezza universale.

Poi Leonardo andò in Francia. E l'opera grandiosa per la cecità degli abitanti, turbati in certi loro interessi, e la morte di Leone X fu abbandonata.

Delle due idee che emergevano chiare dal piano di Leonardo l'apertura di uno scolo al mare presso Bodino e un'altra apertura del Rio Martino allargato e ripulito dal fango, Giovanni Scotto attuò solo la prima arricchendola del tracciato della profonda fossa diretta a Terracina, nuovo alveo dell'Ufente che non risulta chiara nella Pianta di Leonardo. L'altra rimase un pio desiderio fino ai giorni nostri. (E. Verga).

SOLMI EDMONDO, *Nuovi contributi alle fonti de' Manoscritti di Leonardo da Vinci*. [Estratto dal « Giornale Storico della Letteratura Italiana »], Torino, 1911. 8°, pag. 61.

Dono dell'Autore.

Sono aggiunte e correzioni al lavoro sulle fonti di Leonardo già da noi analizzato, allo scopo di conoscere sempre meglio quali autori Leonardo abbia realmente letto e sfruttato, e a quali, tra i suoi contemporanei, abbia ricorso per insegnamenti e consigli. Gli autori e le persone di cui si illustrano qui i rapporti con Leonardo sono: ARRIGONI SIMONE, uomo d'arme, nemico di Lodovico il Moro, ribelle anche alla Francia, rifugiatosi in un suo castello in Valsassina dove compieva crimini e devastazioni. Catturato dal Governo francese di Lombardia e squartato a Milano nel febbraio del 1507. Leonardo si ricorda della cattura dell'Arrigoni scrivendo del modo di costruir le fortezze perchè siano sicure dagli assalti nemici. BALBI GIOVANNI, autore d'uno dei primi lessici che si pubblicarono dopo l'invenzione della stampa: Magonza, 1460. BALDESI GIORGIO, miniatore, autore di carte geografiche, da identificare col Giorgio cartolaio di cui al Cod. Atl. fo. 210 r. CAMMELLI ANTONIO, il poeta al quale pare possa riferirsi la nota *Antonio da Pistoia gli ha dicte*... Cod. Atl. fo. 47.

CONTE GIOVANNI ed altri uomini d'arme, coi quali Leonardo, ansioso d'imparare, non rifiutava il contatto. NICOLÒ DA CUSA. È assai dubbio che Leonardo ne abbia conosciute le opere; le affinità fra le dottrine dei due pensatori è probabile provengano dall'ami-

cizia del Vinci con Luca Paciolo che conosceva a fondo il pensiero del Cusano. Là dove Leonardo dice: « el Cusano medico » si riferice ad uno che era fisico ducale. DANTE. A ravvicinamenti già fatti, ne aggiunge due altri descritti dal Codice Leicester. FERRERO AMBROGIO nominato nel Cod. Atl. è il medesimo che compare in molti documenti della fine del sec. XV, come « Rationator laborum ducalium ». FILIPPO DA BRERA, è un valente miniatore di cui si conserva un codice miniato nella Biblioteca di Parma. BARTOLOMEO DELLA GATTA. È il miniatore, pittore e aritmetico aretino, nato nel 1418, morto a Firenze nel 1501. Leonardo ne apprese regole aritmetiche. LULLO RAIMONDO. Non accetta l'ipotesi del Calvi che colle parole: « to' la Ramondina » Leonardo si riferisse a un'opera di Raimondo Lulli. Crede invece Leonardo intendesse designare il *Liber creaturarum* di Raimondo di Sabunda. Non esclude però in Leonardo la conoscenza del Lulli. NICOLÒ PEROTTI: per le note di grammatica latina Leonardo trascrisse: *Rudimenta gramatices* del Perotti: lo dimostra con numerosissimi esempi. Esclude così che Leonardo fosse grammatico latino; tutte le sue esercitazioni sono pure trascrizioni, e, solo in qualche caso, liberi esercizi sul libretto perottiano. LUIGI PULCI. Aggiunge che Leonardo nel Codice Trivulziano ha trascritto in massima parte le parole contenute nel *Vocabolista* del Pulci. Solmi amplia di molto i riscontri già cominciati dal Morandi per 46 voci. SIMONE DEL POLLAJUOLO. Colla nota « acque del Clonjco » Leonardo si riferisce probabilmente a un manoscritto d'idraulica composto o posseduto da Simone, detto il Cronaco, morto nel 1508. SPINELLI NICOLÒ: è Nicolò di Forzore Spinelli, amico di Leonardo, incisore fiorentino del quale fece un magnifico ritratto Hans Memling. BARBARA STAMPA. Con questo nome Leonardo allude a una delle tre figlie di Filippo Stampa che Lodovico il Moro aveva nel 1494 nominato Podestà di Como; andata sposa a Carlo della Tela nella cui casa dipinse il Luini. AMBROGIO DA TORMOLI, nominato da Leonardo, è un artista in vetri che lavorò a Milano nel Duomo e nelle chiese delle Grazie e della Rosa.

SOLMI EDMONDO, *Leonardo da Vinci, il Duomo, il Castello e l'Università di Pavia*. [Estratto dal Bollettino della Società pavese di storia patria]. Pavia, Fusi, 1911.

Dono dell'Autore.

Era già nota, per la memoria del Pozzi, la partecipazione di Leonardo ai lavori della Cattedrale di Pavia; il Solmi amplia di

molto le ricerche dimostrando come, fattisi più frequenti e intimi i rapporti fra la società milanese e la pavese, specialmente dopo il matrimonio del Duca G. Galeazzo, Leonardo si recò più e più volte in Pavia e fin dal 1490 prese vivo interesse alle svariate forme della vita ticinese d'allora.

Una commissione presieduta da Bramante aveva avuto nel 1488 l'incarico di modificare i disegni del Rocchi e dell'Amadeo, ma i due ingegneri erano rimasti in continuo disaccordo e le cose procedevano alla peggio; così nel giugno del 1490 si chiamò insieme all'Amadeo anche Leonardo da Vinci. Mentre nessuna traccia si ha di quel che facesse il primo in questa laboriosa fase della costruzione, gli schizzi di Leonardo e per il numero e per la finitezza inducono a ritenere che si fosse abbandonato, in questa occasione, il disegno Rocchi-Amadeo, e il modello definitivo del Duomo, oggi ancora conservato, fosse fatto esclusivamente su disegni di Leonardo. Nell'Architettura della Cattedrale pavese si verrebbe così a possedere l'unico saggio compiuto dell'arte di costruzione chiesastica del Vinci.

Nel 1903 il Pozzi aveva ravvisato in un disegno pubblicato nel Saggio (1872) le linee della patria cattedrale, ma non avendo a sua disposizione tutti gli altri disegni non potè giungere a conclusione sicura: il Solmi ha ora verificato che tutti gli elementi per la risoluzione della questione sono nel manoscritto B: è il libretto che Leonardo portò con sè a Pavia dove segnò tutto quanto gli premeva di notare. Lo abbiamo quasi intero, eccettuati solo i fogli che Guglielmo Libri ne strappò per costituire il manoscritto 2037 della Nazionale di Parigi. Vi si vede innanzi tutto il tracciato della pianta del tempio che presenta alcune somiglianze ma anche molte differenze col modello definitivo del tempio Rocchi. Ma a questo segue una serie di altri piani che fanno vedere un succedersi di pentimenti e di minori concetti coi quali ansiosamente, come il suo solito, Leonardo andava in cerca dell'ideale perfetto. In essi il Vinci si palesa seguace della buona architettura classica e vitruviana e nello stesso tempo continuatore delle tradizioni della primitiva Architettura lombarda ringiovanita da motivi toscani. In questi studi pel Duomo pavese si vede il Vinci oscillare fra due idee distinte: da una parte, muovendo da S. Maria delle Grazie, e via via ingigantendo la visione, perviene alla grande chiesa a croce greca di cui il tiburio poggia sulle mura quadrangolari e i prolungamenti delle crociere terminano con emicicli circondati da altri emicicli, dall'altra muovendo da S. Costanzo o dall'Incoronata

concepisce il tipo organico tutto suo di chiesa con otto absidi che, circondate da otto tabernacoli, circondano alla lor volta l'ottagonale centro del tempio su cui levasi il tiburio.

Il Solmi contesta che tutti questi disegni siano pure visioni architettoniche: trova invece che le loro parti si annodano e si svolgono come viventi membra umane, e ritiene fermamente siano stati tutti concepiti in occasione delle meditazioni pel Duomo di Pavia quando il Vinci, come era solito fare, assurse dai bisogni della pratica allo svolgimento di una teoria. Leonardo s'attenne di preferenza al secondo tipo: il confronto dei suoi disegni col modello del Rocchi, fin ora poco studiato, dimostra quale sia stato l'influsso di Leonardo nell'esecuzione della cattedrale di Pavia e ci palesa l'idea grandiosamente leonardesca della pluralità delle absidi visibili all'esterno e delle eccelse volte lanciate.

Leonardo rivolse la sua attenzione anche al Castello. Parecchi disegni del libretto B si riferiscono ad esso: un d'essi fornisce la prova diretta, secondo il Solmi indiscutibile, che a Leonardo si deve la grande e meravigliosa peschiera del Parco, coi bagni: e a quest'epoca si riferiscono gli appunti « per la stufa over bagno della Duchessa Isabella ». Altri disegni riguardano rabberci di cortine, scale interne delle corti, canali di comunicazione e infiniti altri lavori alcuni fatti, altri solo pensati.

Innumerevoli altri appunti sparsi nei manoscritti vinciani riflettono la storia e la città di Pavia, e, per valutarne l'importanza, il Solmi vuol precisare la dimora di Leonardo in quella città posteriore al 1490.

Nel 1493 e 1494 egli era in territorio pavese a compiere lavori alla Sforzesca: si trovò a Pavia all'entrata solenne di Carlo VIII; è probabile vi tornasse nel '95 quando vi fu l'Imperatore Massimiliano; rivide Pavia nel '97 durante una gita a Genova, quindi vi tornò solo nel 1506 per visitarvi i baluardi che i francesi, per ordine di Carlo d'Amboise, amico del Vinci, vi stavano erigendo. Da ultimo frequentò Pavia dal 1509 al 1511. In una di queste gite disegnò la statua del Regisole, accompagnando il disegno con alcune osservazioni, altre volte fa appunti sul leone che si mostra al pubblico nei giardini del Castello, o, presso al Ticino, si ferma a considerare le genti affaccendate nella pesca dell'oro, o fa dei calcoli intorno alla « spesa per la cavatura d'un naviglio di 30 metri ».

Di somma importanza sono i rapporti passati tra il Vinci e la celebre università di Pavia: il Solmi crede fossero non ultima causa del predominio che nell'animo dell'artista prese la vocazione scien-

tifica sull'attività pratica. L'università di Pavia era l'unica forse allora che manifestasse la più ampia libertà di pensiero: Leonardo ebbe rapporti amichevoli con parecchi professori: Fazio Cardano, giureconsulto e medico, al quale chiedeva libri e schiarimenti: Giorgio Merula, Nicolò Antiquario, professore di filosofia, Andrea e Alessandro Ghiringhelli, figli d'un altro professore pavese, Giovanni, Franchino Gaffuri, Nicolò Cusano, medico ducale oltrechè professore, Gerolamo Marliani naturalista e matematico, Ambrogio Varese di Rosate, l'astrologo consigliere del Duca, e il famoso anatomico Marc'Antonio della Torre. Dai rapporti con quest'ultimo il Solmi deduce la convinzione che il Vinci abbia compiuto gran parte dei suoi studi nell'Università pavese: e, quanto alla frequenza di Leonardo in quell'Università, ne danno prova sicura i suoi giudizi severi sui disordini studenteschi e specialmente sulle piccole ribellioni per impedire o abbreviare le lezioni d'anatomia. (E. Verga).

SOLMI EDMONDO, *Leonardo da Vinci nel Castello e nella Sforzesca di Vigevano*. [Estratto dal « Viglevanum »], Vigevano, 1911; 8°, pag. 24.

Dono dell'Autore.

I manoscritti di Leonardo vengono a dimostrare oggi i legami d'intima amicizia che passarono fra lui e Donato Bramante. Un prezioso appunto richiama una loro discussione sul modo di costruire un ponte levatoio.

Nel 1492 s'erano incominciate diverse importanti opere architettoniche nel Castello; Bramante che le aveva dirette, verso la metà del 1493 dovette recarsi a Firenze e a Roma donde non tornò che nel 1494. In questo frattempo i lavori non furono interrotti e, fatto notevole fin qui sfuggito, Leonardo si trova appunto in questo intervallo a Vigevano a dirigere opere d'architettura e d'ingegneria, il che vuol dire, pel Solmi, che Ludovico il Moro lo aveva mandato a sostituire il Bramante in quelle opere a cui tanto teneva. Già la tradizione aveva unito al nome di Bramante per questi lavori quello di Leonardo; e la tradizione vien confermata dai manoscritti. Quello H che conserva un buon nucleo di appunti relativi a Vigevano e riferibili al 1493-94 e quello Leicester. Il primo rigurgita di ricordi di opere idrauliche; oltre il disegno di un incastro da farsi appunto a Vigevano, si incontrano osservazioni innumerevoli probabilmente fatte sulle acque della Mora e del Naviglio. Tutta una serie d'appunti del manoscritto H si riferisce a

un « padiglione di legni a Vigievine » con molte misure e calcoli. Era probabilmente una elegante costruzione simile a quella che l'artista aveva edificato a Pavia per la Duchessa Isabella dove le stanze da bagno si sostenevano su leggeri pilastrini e una chiusa portava le acque ad una fontanina in forma di candelabro. Molti altri disegni dimostrano come in questo tempo Leonardo meditasse lavori di idraulica seguendo i desideri e il genio del Moro.

Ed altri appunti richiamano lavori di pittura: storie sotto a una gronda, stimate lire 12 ciascuna: stima dei colori adoperati. Cornicione sotto alle finestre: i Filosofi. Altri appunti riguardano una sala da decorare. Leonardo intervenne nei lavori pittorici che si fecero nei palazzi della gran piazza di Vigevano, sia negli ornati esterni dove prevale la policromia come nell'interno delle sale. Colle parole « gronda di sopra », « gronda di sotto », « cornicione » il Vinci accenna appunto alle decorazioni dei palazzi della piazza. Infatti tutt'all'intorno, e poco al di sopra dell'arco, correva una bellissima fascia decorativa con fiori, cornicione, draghi, sirene, satiri: una medesima fascia doveva correre nella parte superiore sotto la grondaia e sopra gli ovali. Nel manoscritto H, ai fogli 32 v, 33 r, 35 r, 59 v e 60 v, sono preziosi elementi coi quali si potrebbe ricostruirne la fascia decorativa poco al di sopra dell'arco coi suoi disegni di grafiti ed affreschi. Chi sa che diligenti lavori di restauro non facciano uscire di sotto gli intonachi anche quei filosofi di cui parla Leonardo. (E. Verga).

SOLMI EDMONDO, *Leonardo da Vinci e la Cattedrale di Piacenza al tempo del Vescovo Fabrizio Marliani.* « Rivista storica piacentina », Piacenza, 1911.

Dono dell'Autore.

Tra le diverse e molteplici iniziative che distinsero il lungo episcopato del Milanese Fabrizio Marliani nella diocesi piacentina fu anche quella di adornare la facciata della cattedrale con porte di bronzo. Amicissimo com'era di Lodovico il Moro, sembra si rivolgesse a lui per trovare artisti capaci. Insieme con uomini di valore si fecero subito innanzi anche meccanici poveri d'esperienza e d'ingegno i quali circuirono Ambrogio Ferrari, sovrintendente ai lavori ducali e si misero in moto per raccomandarsi alla stessa persona del Moro. A Leonardo sorrise l'idea d'essere invitato alla direzione di quei lavori, ma rimase nauseato nel vedere aspirarvi uomini privi d'ogni qualità come il bombardiere Giannino Alberghetti a cui il favore del Moro dava qualche probabilità di riuscita.

Si rivolse perciò a un amico compiacente, il cui nome pur troppo ci è ignoto, e gli fece scrivere una lettera vergandone però egli stesso l'abbozzo come dimostrano cancellature e ripetizioni. Quella lettera diretta ai fabbricieri del Duomo di Piacenza, li metteva in guardia contro gli aspiranti incapaci, chi « maestro di boccole, chi di corazze, chi compassaro, chi sonagliere, chi bombardiere » anche se raccomandati dal Ferrari, li esortava a badare che il lavoro non avesse a riuscire indecoroso per la città, e concludeva che, all'infuori di Leonardo fiorentino « che fa il cavallo del Duca Francesco di bronzo » non c'è « omo che vaglia ». La forma poco simpatica, in fondo, e per gli elogi che Leonardo farebbe di sè stesso e per il male che dice degli altri, fece nascere nell'Amoretti il dubbio che su quel foglio il Vinci ricopiasse una lettera d'altri a sè onorifica; ma se così fosse si renderebbero inesplicabili le continue cancellature e il tentare e il ritentare gli stessi periodi. Solmi crede per fermo che la lettera sia originale e non si meraviglia gran che del linguaggio che ha urtato l'Amoretti ed altri: quello che urta noi oggi allora poteva essere naturale; noi viviamo nel secolo del collettivismo. Leonardo viveva in quello dell'individualismo. E poi poteva sempre invocare a sua difesa il *sume superbiam quaesitam meritis.*

Il Solmi rileva alcuni particolari della lettera degni d'osservazione: in primo luogo ne risulta che Piacenza non aveva grande numero di artisti ed era costretta a rivolgersi alle città vicine per le opere più importanti. Ma, secondo il Vinci, nemmeno nella Lombardia abbondavano gli artisti capaci: per spiegare quell'espressione: « all'infuori di Leonardo non c'è omo che vaglia » bisogna pensare allo sdegno che egli provava per l'abbandono in cui erano lasciati i veri studiosi e la preferenza che, al solito, si dava agli incompetenti; e inoltre alle penurie economiche nelle quali in quel momento si dibatteva egli e i suoi discepoli. Sdegno e miseria furono gli ispiratori delle sue parole.

La persona che doveva figurare come autrice della lettera era senza dubbio un fiorentino di certa autorità, risiedente in Milano, il quale solo poteva con quel tono rimproverare ai fabbricieri la prontezza con cui volevano procedere in cosa di tanta importanza. Non si sa se la lettera fu inviata; certo Leonardo non partecipò ai lavori che rimasero poi interrotti dalle vicende politiche posteriori. Filippo Marliani il 17 luglio 1801 fu carcerato per ordine di Luigi XII nel Castello di Milano per false imputazioni di malevoli. Fu poi assolto e liberato nel novembre. (E. Verga).

SPRINGER ANTON, *Bilder aus des neueren Kunstgeschichte*. Bonn, 1886. 2 volumi.

Acquistato.

In questo classico libro di uno dei più geniali critici della Germania è uno studio intitolato: *Leonardo da Vinci selbstbekenntkisse* (Confessioni di Leonardo da Vinci), dove l'Autore ha condensato gran numero di osservazioni originali e profonde. Non crediamo sia molto nota in Italia l'opera dello Springer e perciò ci sembra opportuno un riassunto di quello studio, sul nostro Bollettino.

Il *Trattato della Pittura* è molto ammirato ma poco letto: comunemente lo si ritien fatto per uso dell'artista, mentre assai più lo si apprezza quando lo si studi come una vera teoria dell'arte, tanti sono i precetti che riguardano soggetti e metodi scientifici e non importano all'artista. Inoltre più che il contenuto bisogna considerare l'autore: nel *Trattato* si rispecchiano i suoi pensieri personali, la sua natura: il *Trattato* può dirsi un'autobiografia, una descrizione non della vita esterna, ma dell'interiore dalla quale balza il carattere umano ed artistico di Leonardo da Vinci. Egli stesso ha esperimentato, osservato e sentito i fatti e i giudizi che espone sugli artisti e sull'arte. Chi può dubitare che rispecchi sè stesso quando richiede al pittore anche la conoscenza della scultura e vanta l'universalità delle attitudini? Egli compiange l'artista che la natura ha fatto brutto di volto: dalla sua fantasia non usciranno belle creazioni; e noi siamo tratti a pensare alla bellezza fisica di lui: quando descrive un artista nel suo studio dalle pareti coperte di quadri, circondato da liete compagnie, intento ad ascoltare buona musica o la lettura di buoni libri, si pensa alla vita di Leonardo in mezzo alla gaia e colta società sforzesca.

Lo Springer vuol riunire e commentare tutti i passi del *Trattato* dove appare palesamente la personalità dell'Autore, sicuro che con questo mezzo si può ricostruire un'immagine di Leonardo più fedele che ricorrendo a qualsiasi altra fonte.

Lavoro diligente, esercizio continuo, vigile osservazione della natura costituiscono per lui il programma fondamentale della vita dell'artista: e questo programma, di fatto, egli praticava ogni giorno: a questa pratica si deve l'immensità della sua produzione scientifica.

Nulla trascurò per invigorire l'occhio e la fantasia: andava solo per strade e campagne annotando: studiava e lavorava anche la festa credendo con ciò di servir Dio meglio che coll'oziare nelle chiese, giacchè nello studio della natura è il vero seme dell'amor

divino. Scrutava attento i mutamenti dei gesti e delle espressioni degli uomini nei diversi stati d'animo, solo, e non veduto dalla folla, che, se fosse stato osservato, la verità gli sarebbe sfuggita. Egli comprendeva che gli uomini parlano colle mani, cogli occhi, colla persona, s'impadronì di tutti i segreti della gesticolazione, e ne concretò i caratteri in tipi universali. I bambini, dic'egli, si muovono vivacemente, ma a sinistra, fin che sono seduti, timidamente quando sono in piedi; i vecchi hanno le gambe piegate sul ginocchio, mettono i piedi avanti sempre allo stesso modo, camminano curvi e spingono le braccia poco distanti dal corpo; le donne vecchie sono ardite e violente, muovono con grande vivacità testa e braccia; le giovani vanno rappresentate colle braccia l'uno sull'altro, le gambe serrate, la testa piegata leggermente in avanti e da un lato. La Gioconda dimostra come questi insegnamenti fossero basati sopra la pratica personale.

Il lavorio della sua mente non posava mai: persino nelle nuvole seguiva il disegnarsi di figure fantastiche, e il lavoro continuava a casa, a letto, nell'oscurità quando riandava e ribadiva le impressioni della giornata. Fantasia e raziocinio si vedono in lui riunite come forse non furono mai in alcuno. Se si bada alla cura con cui ha perseguito i minimi particolari si direbbe che la pratica lo abbia, durante la sua vita, maggiormente assorbito; ma lo stesso uomo appare altre volte così familiare coi pensieri poetici che si direbbe la terra non lo trattenga più.

Gli ammaestramenti che dà al giovane pittore, dai quali non esclude accanto allo studio della natura quello dei grandi modelli, possono rispecchiare consuetudini della Bottega Verrocchiana, dacchè sappiamo che gli antichi modelli erano molto studiati nel Rinascimento, e dobbiamo anzi a questo studio la loro conservazione, ma tutto quanto dice Leonardo della Bottega e della pratica del pittore si riferisce senza dubbio alle sue esperienze personali: la Bottega deve essere rivolta a Nord, la finestra alta, coperta con tela, senza impannate, affinchè la luce non cada bruscamente tagliata da ombre: per la stessa ragione quando si dipinge all'aperto i corpi non devono essere illuminati direttamente dal sole: i ritratti si facciano preferibilmente nelle ore serali o quando il cielo è coperto, giacchè gli uomini e le donne, a sera e col cielo meno chiaro, guadagnano in grazia e in mollezza. I disegni e i dipinti di Leonardo mostrano già colle loro ombre dolci e fumose la perfetta applicazione di queste norme.

Talora Leonardo ripete pur regole dominanti fra gli artisti della

Rinascenza, ma ben sovente espone, con mirabile chiarezza, quello che solo più tardi entrò nella pratica generale: si direbbe che gli Olandesi abbiano imparato da lui ad adoperare nei ritratti, di preferenza, abiti neri, o di collocare le figure nel vano di una finestra o di una porta per dar loro maggior rilievo. Oggi la pittura all'aperto è ritenuta un principio fondamentale; e anche qui Leonardo è stato un precursore rilevando le differenze di luce e di colore all'aperto e in casa, e condannando chi dipinge nello studio scene che si svolgono fuori.

Fin qui si tratta di norme generali; ma nel *Trattato* s'incontrano pure passi che riguardano direttamente la sua creazione artistica.

La parte più eccellente dell'arte era per Leonardo quella che noi chiamiamo composizione; perciò evitava tutto quanto poteva distrarre la sua attenzione da questo scopo; e si limitava a schizzare le figure senza preoccuparsi di definirne nettamente le linee, fino a che non gli risultasse chiara la visione generale. Nella rappresentazione di singole figure non faceva forti scorci: li riservava per le « Storie » dove hanno luogo infiniti attorcimenti e piegamenti di corpi; il cartone della Battaglia d' Anghiari dimostra come, con arditi scorci, si può render chiara la rabbia bestiale. La *Cena*, alla sua volta, prova un'altra regola seguita da Leonardo: quella cioè di porre nelle « Storie » gente di diversa età, corporatura, colore e posizione; onde risultino immediati contrasti fra le diverse figure.

Leonardo amava disegnare le capigliature come se un leggero vento le agitasse; non voleva acconciature artificiose: e quando vestiva di mantello le figure faceva in modo che quelle non sembrassero aderire al corpo, ma rimanesse come un intervallo per gli abiti di sotto: solo i corpi delle Ninfe lasciava trasparire. Di tutto ciò ampie prove danno i disegni. Scopo di tutto era la verità parlante, la pienezza dell'espressione; più che alla bellezza dava valore alla perspicuità dei sentimenti dell'animo attraverso i movimenti del corpo. Un dipinto deve eccitare nell'osservatore gli stessi sentimenti che rappresenta. Leonardo stesso racconta d'avere una volta dipinto un santo del quale il committente s'era tanto innamorato che voleva gli fossero tolti gli attributi della santità per poterlo baciare senza timore di peccare; e alla fine fu costretto a mandar via di casa il quadro per far posare l'eccitata fantasia. Le sue opere dimostrano quali mezzi adoperasse per raggiungere sì prodigiosi effetti: se nel Cenacolo si coprissero tutte le figure e

si lasciassero scoperte solo le mani si avrebbe ugualmente una chiara idea della parte che ciascun apostolo rappresenta nella scena. E Leonardo stesso diceva: braccia e mani devono in tutte le loro funzioni esprimere l'intenzione di chi le muove. Questo presuppone un grande studio della natura per non passare i limiti della verosimiglianza: si consideri la meravigliosa diligenza colla quale ha saputo cogliere tutti i movimenti caratteristici della persona in preda all'ira, della persona violenta che aggredisce l'avversario, dell'oratore in atto di arringare la folla e gli atteggiamenti degli uditori.

Leonardo ha notato infinite forme della natura che si presentano alla sua mente non come variazioni d'un medesimo tipo, ma come degne di nota per sè stesse: ei raggruppa, per esempio, più di dieci forme di naso: quale profondo conoscitore delle leggi naturali ei ben sapeva che il mutamento di un membro ne porta con sè un altro del membro vicino. Ma la natura creato tutte le possibilità nell'aspetto dei volti? Leonardo risponde che il disegno deve essere libero perchè quegli aspetti sono innumerevoli.

Le cosi dette « caricature » di Leonardo si possono riportare a parecchie fonti: alcune sono ritratti, esagerati, di tipi da lui colti (lo dice il Vasari) sulle piazze e sui mercati: pagava da bere a contadini e li intratteneva con facezie per coglierne il riso, accompagnava delinquenti al patibolo. Altre non sono ritratti nè esagerazioni di effetti comici, ma tentativi per rivalizzare colla natura o provare col fatto quella libertà ch'ei raccomanda all'artista: ei costruisce teste partendo da un particolare al quale subordina tutto il resto: o tutto ripiega in alto o tutto fa pendere a basso; il profilo è una fila di cavità o di protuberanze: e gli anatomisti assicurano che a queste figure non si può negare la possibilità di vita: esse non sono contro le leggi della natura. E che Leonardo volesse tenerle entro i confini della natura dimostra quello che dice del modo di rappresentare gli animali favolosi e simbolici nei quali i singoli membri devono per sè stessi essere uguali a quelli corrispondenti d'un animale vero.

Noi giustamente deploriamo la scarsità delle opere di Leonardo: per sua stessa confessione lavorava lentamente e migliorava via via. Del suo modo di lavorare son testimonio i libretti di note, dove si alternano i più svariati oggetti secondo che attiravano la sua attenzione, indipendentemente l'uno dall'altro. La sua infinita versatilità, la fulminea comprensione dell'importanza d'un oggetto dovevano impedirgli l'assiduo studio d'una singola materia.

Se le opere compiute, giunte a noi, sono scarse, noi possiamo fortunatamente integrarle con diverse composizioni che Leonardo descrive con tanta evidenza da non lasciar dubbio che esse avevano già preso corpo e colore nella sua fantasia e non mancava più che l'esecuzione materiale; e infatti esistono schizzi che fanno supporre un principio di trasporto dalla parola nell'immagine. Queste composizioni rappresentano una tempesta, una scena notturna d'uomini accanto al fuoco e una Battaglia, descritte nei più diversi e innumerevoli particolari. La descrizione della Battaglia completa perfettamente il noto programma che Leonardo si era proposto quando imprese a dipingere la Battaglia d'Anghiari. Quel programma toccava solo l'andamento generale della zuffa, toltine i particolari e l'ordine delle singole figure e perciò non dobbiamo credere che esso rappresenti quale doveva essere in realtà la composizione leonardesca; resosi conto del contenuto generale del programma stesso, l'Artista si pose a dargli una espressione artistica e a figurare in modo evidente la particolarità d'una battaglia, come appunto si vede nella descrizione inclusa nel *Trattato*.

I manoscritti ci danno anche esempi di rappresentazioni allegoriche accompagnate da schizzi: la fame, la gioia e il dolore, l'invidia: sebbene artisticamente meno importanti, queste composizioni sono pur notevoli come nuova prova della sottigliezza dello spirito di Leonardo il quale commenta e dichiara in modo evidente ogni accenno della figura allegorica. In questo amore per l'allegoria e la moralistica vediamo un residuo della coltura medioevale; Leonardo imita i Bestiarii. Questo fatto sembra contrastare colla tanto diffusa opinione che il grande Artista si fosse distaccato da tutte le tradizioni e solo vivesse della gioia di tutto rinnovare. Ma il vero si è che in Leonardo non erano aspirazioni rivoluzionarie come non erano nella coltura del Rinascimento: questa voleva solo abbracciare in belle e vive forme ciò che fino allora era stato creato con vedute ristrette e mani rozze. E così pure Leonardo non voleva tutto capovolgere, ma tutto provare, ricondursi alle vere sorgenti: non è un dottrinario, come sono sempre gli spiriti rivoluzionari, ma uno che si lascia tranquillamente guidare dall'esperienza.

Il principio di Leonardo che la Natura è il vero mondo dell'Artista informa i suoi giudizi sullo sviluppo storico dell'arte e sul valore dell'arte antica. L'influenza degli antichi nei suoi dipinti è insignificante e nei suoi scritti nulla.

Qualche incitamento ne ebbe in gioventù quando disegnò il Net-

tuno per Antonio Segni: più tardi il Bacco e la Leda, qualunque delle tante Lede attribuitegli sia la sua; poi più nulla. La spiegazione della sua ripugnanza all'antico ci dà Leonardo stesso quando dice che l'artista non deve imitare la maniera degli altri: la natura ci offre una tale abbondanza di modelli che è inutile copiare da altri i quali alla lor volta si sono ispirati alla Natura. Non è dunque che Leonardo disprezzasse gli antichi: i suoi principi piuttosto lo trattennero dal servirsi degli antichi come di modelli immediati. Nel giudicare l'educazione artistica e la moderna è anzi molto imparziale: egli nota la decadenza dell'arte dopo i Romani; il primo rifiorire con Giotto che non si accontentò di imitare il maestro Cimabue; nota la successiva nuova decadenza per la troppa imitazione dei quadri già fatti e finisce con una lode entusiastica a Masaccio autore d'un vero Rinascimento. La lode di Masaccio per bocca di Leonardo è la più bella testimonianza del valore di quel grande Artista.

Del resto Leonardo lascia intendere di rado la sua critica: biasima i pittori che esagerano i movimenti e cita un'Annunciazione dove l'Angelo pareva volesse cacciar dalla stanza la Madonna e questa volesse, per lo spavento, buttarsi dalla finestra. Deplora che molti si diano solo al ritratto rendendosi incapaci alla composizione di storie. È severo con l'antica pittura di chiesa che dispone in un solo quadro storie bibliche o racconti leggendari, su diversi piani sovrapposti e indipendenti, producendo l'effetto d'una bottega da merciaio con tanti cassetti.

Leonardo non amava parlar molto della sua vita materiale: non ne aveva il tempo: pochi ricordi personali; una sola volta accenna al mutar delle mode nel vestire da lui osservato; un'altra volta sembra esponga un'impressione di viaggio quando parla dell'effetto singolare prodotto dalla lontananza dell'orizzonte verso terra, sulle Coste dell'Egitto. Molti invece sono i ragguagli sulla sua vita spirituale: ad ogni passo traspare l'uomo veramente eccezionale, indifferente verso i beni e i piaceri materiali: il suo legittimo orgoglio, l'alta e nobile sua idealità. È severo cogli artisti che pensano solo al guadagno: per vivere basta assai poco; il superfluo è un possesso illegittimo.

Nessuna manifestazione artistica Leonardo stima tanto come la pittura: le conosce e le pratica tutte; ma la pittura è per lui regina delle arti. Molte osservazioni e insegnamenti si trovano nei suoi scritti riguardo la scultura e specialmente l'architettura che molto lo occupò durante il suo soggiorno a Milano: nei numerosi

schizzi di edifici e di cupole noi possiamo trovare una novella prova della versatilità e della prontezza di lui, ma non vi troviamo elementi personali; non è il caso di parlare d'uno stile architettonico leonardesco.

Come tutti i grandi uomini Leonardo guadagna quanto più da vicino lo si conosce. E per questa conoscenza il *Trattato* è la fonte più preziosa giacchè si compone di note buttate giù, fresche, senza alcun secondo fine. La figura di lui che, colla scorta del *Trattato*, possiamo ricostruire è naturalmente più simile a un mosaico che a un dipinto, ma i tratti caratteristici vengono ugualmente alla luce.

È a tutti noto il magnifico autoritratto della Biblioteca di Torino. Nulla che si scosti da una immagine regolare; esso anzi presenta la piena armonia di tutte le leggi naturali: eppure quanto è differente dai tipi comuni del secolo XV; si direbbe che qui non esista la speciale impronta che danno ai lineamenti l'età e il luogo. Certo Leonardo dava importanza anche al suo aspetto esteriore giacchè la bellezza fisica egli credeva indispensabile al vero artista. Il suo ritratto ci fa pensare che egli abitualmente dovesse essere taciturno. Evitava le questioni violente: dove si grida non può essere vera sapienza, dove si litiga non si conosce la verità, la verità ha una conclusione sola. Parlava volontieri coi giovani che amava fino al sacrificio. Leonardo non avrebbe acquistato tanta versatilità e tanta mobilità di spirito se la fantasia non fosse stata la sua forza principale, perchè solo la fantasia può svegliare l'interesse per molte cose. E perciò Springer conclude che nella natura di Leonardo dominava l'elemento artistico, e il suo meraviglioso sentimento della natura, i suoi studi scientifici sono strettamente connessi colle sue aspirazioni artistiche. Leonardo non fu prima scienziato e poi pittore e neppure prima pittore e poi scienziato: nella sua persona si concentrano in una inseparabile unità lo studio della Natura e la creazione artistica. (E. Verga).

SUARÉS, *Voyage du Condottiere vers Venise*. Paris, Cornelys, 1910; 8°, pag. 248.

In questo libro, pieno di stramberie, un capitolo è dedicato a Leonardo: un capitolo strambo al pari degli altri. Comincia col dichiarare che la maggior bellezza del Cenacolo sta nel suo andar in rovina; questa bellezza, dice, « n'est point sur le mur, elle est un rêve de l'ombre sur ma propre muraille, une tapisserie que le songe intérieur a tissu ». L'aver cercato per le vie e sulle piazze

i tipi da riprodurre nella Cena ha servito poco a Leonardo; non li ha trovati; doveva cercarli in sè stesso: perciò ha forzato i tratti per farli sembrare quello che avrebbero dovuto essere. Tutta la loro anima sta nei movimenti che l'artista ha loro dato, sembrano dei muti che parlano colle dita e fanno smorfie. L'ammirabile intelligenza di Leonardo non ha saputo impedir loro d'esagerare il suo proprio sentimento, egli cede al gusto della sua nazione per lo spettacolo. Quegli uomini non sono i semplici eroi d'una tragedia divina: sono comparse; per quanto taluni siano belli, non hanno il fremito silenzioso della passione e della vita, fanno rumore. La scena esigeva una calma sublime che quest'opera non ha; mancando il silenzio, manca la profondità. La sola opera dove Leonardo abbia messo molta azione è proprio quella il cui dramma interiore ripugnava ad ogni gesto.

Tutto è possibile a Leonardo eccetto il far credere che egli crede: il gusto, il pensiero, la scienza del Vinci superano spesso i confini dell'arte, ma l'amorosa energia che dà l'essere, a somiglianza della natura e delle madri, nel dolore e nella semplicità Leonardo non la possiede. Sempre padrone di ciò che ha meditato, Leonardo si contempla nel fare, calcola tutto, saggia tutto; assiste allo spettacolo del mondo, se ne compiace, ma non lo domina: non si domina l'universo che confondendosi con esso: Leonardo è un grande curioso che gode realmente di ciò che la vita gli offre, ma non le aggiunge nulla, non la solleva: contempla l'universo e vi si muove come un principe raffinato in mezzo alla sua corte, ma la vita languisce sotto il suo regno: a questo potente manca la potenza delle potenze.

Quel Cristo è povero; la sua bellezza sdolcinata è nulla: non è nè uomo nè Dio: è insignificante. Leonardo ha spiegato una grande arte in questa figura ma non ha riportato la vittoria: vi è un amore della perfezione sorprendente, ma non basta essere perfetti, bisogna raggiungere la vita. Del resto il Suarés sembra credere la pittura incapace di rappresentare le profondità dell'anima: solo una volta, secondo lui vi è riuscita, in un uomo unico, incomparabile: Rembrandt. E Rembrandt in un disegno, ricavato da una incisione del Cenacolo, ha, con pochi tratti di penna, messo più vita e più verità che Leonardo in dieci anni di studio.

Leonardo era dolce, generoso e nobile; il brutale Michelangelo lo fece fuggir da Roma: la lotta contro la passione gli ripugnava e abbandonò il campo: gli bastava aver ragione, non gli importava d'imporla. Era sdegnoso, ma aveva quell'indulgenza silen-

ziosa che è talvolta la forma sovrana dell'intelligenza, tal'altra il mantello imperiale del disprezzo: però Leonardo disprezzava poco, il disprezzo richiede già troppa passione.

Nessuno a quei tempi ha saputo rendersi più libero: nessuno fu più scevro di zelo fanatico: nessuno poteva essere più di lui refrattario alla passione religiosa. Maestro supremo di ogni analisi, non era adatto all'analisi in questo campo; qui comprendere vuol dire partecipare. Infine il Suarés così conchiude i suoi strani giudizi su Leonardo: « un grand'uomo vale sempre più di ciò che fa; come Leonardo non conosco un altro e lo amo infinitamente più dell'opera sua ». (E. Verga).

THIIS JENS, *Leonardo da Vinci*. I, Florentinertiden Leonardo og Verrocchio helligtrekonger. Gildendalske Bokhandel Nordisk forlag. Kristiania, 1909; 8° gr., pag. 251. Ill. con tavole.
Dono dell'Autore.

Questo splendido volume, d'un lusso tipografico che fa onore all'industria norvegese, è il primo d'un'opera più vasta alla quale si è accinto con nobile entusiasmo il giovane direttore della Galleria Nazionale di Cristiania, Jen Thiis. Siamo dolenti che la ignoranza della lingua norvegese non ci consenta un esame diretto di questo lavoro; ma fortunatamente possiamo darne un'idea abbastanza ampia ai nostri Aderenti, spigolando nella recensione fattane dal Dott. W. Von Seidlitz nell'« Internationale Wochenschrift für Wissenschaft Kunst und Technik » di Berlino.

Questo primo volume comprende la giovinezza di Leonardo, e, quantunque, dice il Seidlitz, non soddisfi ugualmente in tutti i punti, ha in generale non poco valore per la conoscenza del grande artista, dacchè si propone, come scopo principale, di dimostrare che l'incompiuta Adorazione dei Magi è già l'opera d'un precursore; e, molti anni prima che il pieno Rinascimento dicesse la sua parola, aveva riunito in sè tutti i caratteri del nuovo libero stile.

Fin ora si era considerato il Cenacolo come il primo prodotto del pieno Rinascimento (Hoch Renaissance) e per il Cenacolo Leonardo era posto alla testa di quel movimento che produsse una rivoluzione in tutta l'arte europea. Ma, se si pensa che quando egli, verso il 1495, cominciava la *Cena*, Michelangelo creava la sua *Pietà* e Fra' Bartolomeo già aveva abbozzato nella mente l'idea del suo *Giudizio*, il merito del grande antesignano viene in certo modo a scemare perchè anche altri si proponevano contemporaneamente i medesimi scopi.

Ma dacchè Thiis con una trattazione esauriente ci ha provato che intorno al 1480, quando nè a Firenze nè altrove nessuno aveva pur il presentimento di tali innovazioni, Leonardo poteva comporre con quella libertà, dare alle sue figure quella vita e quel sentimento che noi riteniamo le caratteristiche dell'età aurea, i giudizi vanno radicalmente mutati, e Leonardo da Vinci non è più solo un antesignano, ma è un miracolo, quale del resto lo riteneva il Vasari. Di miracoli oggi non si vuol sentir parlare, e perciò bisogna ben credere che i tempi fossero maturi per lui perchè, senza la necessaria preparazione, non avrebbe potuto giungere a tanta altezza.

Firenze intorno al 1480 era al colmo della sua potenza, della sua ricchezza, della sua civiltà. Ma non mancavano forze insidiose. Sotto il dominio dei Medici che si appoggiavano al popolo, le classi alte e medie perdettero la loro influenza politica mentre la licenza faceva grandi progressi nel campo della morale. Così, nonostante l'esterno splendore, subentrò un irrigidimento della vita spirituale che faceva presentire l'imminente rovina politica.

Solo pochi artisti di straordinaria indipendenza poterono sottrarsi a questo deleterio influsso: portati dall'onda della crescente potenza e del crescente amore della vita, essi crearono quell'arte inebbriante che noi chiamiamo *pieno rinascimento*: non fu tuttavia che un ultimo sforzo: già si apriva il precipizio del barocco. Ma Leonardo, il meno giovane, fu il primo a distaccarsi dalla maggioranza dei pittori fiorentini. Botticelli, Ghirlandaio, Lippi, poi il Perugino, i quali dipingevano ancora in modo che nei loro quadri era sempre un proscenio e un fondo, non mai uno spazio indefinito, e su quel proscenio erano collocate le figure come se dovessero rappresentare dei rilievi viventi. Ma egli rimase a lungo solo e incompreso. Che cosa lo abbia portato a precorrere il suo tempo, non sappiamo dire; solo sappiamo che le circostanze in cui si trovava la sua patria lo indussero a voltarle le spalle e cercare la propria felicità in Milano.

La giustezza delle considerazioni del Thiis è già provata dalle numerose e grandi riproduzioni delle singole parti dell'Adorazione. Quei gruppi pieni di vita dove sono rappresentate tutte le età e tutti i temperamenti, non rispondono affatto allo spirito di quei tempi, bensì potrebbero stare accanto ai più grandi capolavori moderni per l'intimo sentimento, per il movimento e per la forza dell'espressione. Qui non si vede la voluta grandiosità del pieno Rinascimento che compare nello stesso *Cenacolo* di Leonardo, e tanto meno l'affettata maniera del Rinascimento primo; con grande li-

bertà l'Artista rappresenta chiaramente le sue intime visioni, cosicchè la questione, diremo così, cronologica di quell'opera passa in seconda linea.

Ma il Thiis estende le sue ricerche a tutti gli aspetti sotto i quali il dipinto può essere considerato. L'opera fu ordinata nel Marzo 1481 (stile moderno); tempo due anni e mezzo. Nella seconda metà dell'estate 1481 Leonardo era ancora in Firenze verso il 1482 andò a Milano lasciando incompiuto il lavoro come oggi lo vediamo. Buon numero di disegni che hanno con questa creazione più o meno stretti rapporti, permettono di seguire i motivi delle singole figure nel loro graduale sviluppo. C'è l'adorante appoggiato pensieroso al bastone, quello inginocchiato, quello che si fa ombra agli occhi colla mano, quello che si piega in avanti, gruppi che si appoggiano gli uni agli altri. Thiis li riproduce tutti riuniti. Ma più efficace di questi raffronti è la circostanza che alcuni di questi disegni possono essere spiegati secondo la loro successiva cronologia: Così sappiamo che Leonardo dapprima pensò ad una adorazione dei pastori, e, dopochè si fu deciso per quella dei Re, disegnò dapprima la composizione molto più densa. Il disegno della Raccolta Gallichon al Louvre acquista per questo una speciale importanza perchè eseguito immediatamente prima della definitiva composizione dell'insieme, e certo nel 1481. Resta così stabilito un punto dal quale si potranno ricavare importanti conseguenze per illustrare la gioventù di Leonardo.

Con infaticabile lavoro il Vinci ha raccolto il materiale per creare 60 figure d'uomini e 17 d'animali, quante ne conta il Thiis. Un tale slancio avevan già preso prima di lui Donatello, Mantegna, Pollajuolo: all'Adorazione dei Remagi del Mantegna, ora agli Uffizi, Leonardo stesso si era ispirato per la sua Madonna, l'unica imitazione che vi si riscontri; ma Leonardo fu sempre il primo a liberare la figura umana da ogni impronta medioevale o antica, da ogni convenzione di stile, e a lasciar trasparire l'anima nei movimenti delle membra: gli atteggiamenti del corpo, delle mani, delle dita in relazione coll'espressione del volto, questa è la nuova grande scoperta di Leonardo.

Thiis trova nel dipinto certi punti e linee le quali rivelano una intima, ignorata legge della composizione. L'asse verticale della superficie quadrata coincide perfettamente colla linea mediana della Madonna, cosicchè il capo di questa, come pure il bambino, vengono a trovarsi a destra mentre i piedi sono a sinistra. In ciascuna parte del quadro si trovano proprio 16 figure sul davanti. Queste

però, ad eccezione della corona d'angeli intorno a Maria, sono così liberamente distribuite sul piano che non ci si accorge affatto di tale simmetria. Se si tirano le diagonali queste chiariscono ancor più la composizione. Il cerchio di tutta la moltitudine d'uomini intorno a Maria e al Bambino mostra che il punto mediano di questo aggruppamento non è proprio nell'asse verticale ma più avanti, a destra, dove si incontrano i contorni della mano di Maria e del ginocchio del Bambino. (Vedi la figura a pag. 209). Se, prendendo per centro questo punto, si tracciano tre circoli, ci si presenta una fila di linee concentriche entro le quali sono come incastonate le faccie degli uomini circondanti Maria. Onde l'Autore, a ragione, conclude che questa composizione racchiude in sè una legge matematica e geometrica. In essa è un continuo piegarsi, inchinarsi e protendersi e pure ciò non disturba punto. La luce non cade solo dall'alto o da lato in modo da illuminare uniformemente le figure: essa si inoltra nel quadro come la luce del sole in un bosco, cade in macchie e in strisce, retta o trattenuta dalle masse le quali si alzano o si avanzano gettando improvvise e fredde ombre. Solo nella « Ronda notturna » di Rembrandt se ne trova un riscontro. Tutto quanto è dogmatico è bandito da questa composizione; non vi è che l'espressione umana. Essa rappresenta ben più che il mito biblico: tutto un popolo, o per meglio dire l'umanità ci sta dinnanzi: vi son rappresentate tutte le età, tutti i temperamenti; vi operano i più forti contrasti. È un vero drama.

Finalmente Thiis considera l'edificio architettonico al quale conducono le due scale, ne dà la pianta e l'alzata, e nota le rispondenze con la scala del rilievo del Verrocchio: la decapitazione di Giovanni e con quella che si trova sul rilievo di Donatello (La presentazione della testa di S. Giovanni Battista) nel Fonte Battesimale di Siena. Ora si vede chiaro, per la prima volta, l'influsso che Leonardo ha esercitato su Raffaello e anche su Michelangelo. È falso, dice il Thiis, il voler fare di Leonardo un avveduto maestro d'aritmetica che con arte sottile compone la vita, il movimento, il dolore, e, al contrario, il voler fare di Michelangelo il grande spirito creatore. C'è molto più calcolo nella figura di Adamo nella Cappella Sistina che in molte figure di Leonardo: e c'è un più profondo senso di lirismo negli schizzi a penna di Leonardo che nei disegni di Michelangelo. Finalmente il Thiis così conchiude il suo giudizio sull'Adorazione dei Magi: quest'opera, quantunque incompiuta, ha portato una rivoluzione nella pittura fiorentina, anzi in tutta l'arte europea. In essa sono le origini della pittura moderna.

*

Oltre l'Adorazione dei Magi, Thiis assegna due altre opere al primo periodo fiorentino: il S. Girolamo, del Vaticano, forse contemporaneo, e la piccola Annunciazione del Louvre che Leonardo avrebbe compiuto nella bottega del Verrocchio all'età di circa 18 anni. C'è da rallegrarsi perchè Thiis ritenga quel quadretto, un gioiello, autentico, senza alcuna esitanza, perchè così si facilita il determinare le caratteristiche di Leonardo, che erano state turbate dall'arbitraria attribuzione di altre opere. Solo egli erra nel datare il quadro, perchè, se è vero che Leonardo ha adoperato per la Maria del suo primo schizzo dell'Adorazione dei Magi (1481) (Louvre, Raccolta Gallichon) il medesimo modello prezioso e pieno di innocenza che per quella dell'Annunciazione, bisogna credere che anche quest'ultima opera sia stata eseguita presso a poco nel medesimo tempo.

Tutti e tre i disegni sunnominati appartengono al 1481 quando Leonardo aveva 29 anni; ma viene escluso un dipinto che potrebbe diffondere molta luce sui 15 anni che Leonardo ha passato, prima come allievo, poi come compagno nella Bottega del Verrocchio. Thiis rifiuta il racconto del Vasari e non vede la mano del Vinci nel Battesimo Verrocchiano.

Restano quindi solo due disegni da attribuirsi al periodo fiorentino: il paesaggio del 1473 e un foglio con due teste del 1478. Il paesaggio 5 Agosto 1473 ha un grande significato per lo sviluppo del sentimento della natura in quel tempo, ma per la conoscenza di Leonardo ha un'importanza secondaria.

Thiis conosce a fondo il paesaggio fiorentino dei tempi precedenti e ne dà numerose riproduzioni; dice quindi con ragione: è meravigliosa in un artista così giovane una tale sicurezza nella composizione e una così eccellente riproduzione di un esteso e difficile motivo di paesaggio. È il disegno di paesaggio più vero e conforme alla natura che esista nell'arte fiorentina, quantunque sia un pò secco. Ebbe ragione il pittore Corot quando chiamò Leonardo creatore del paesaggio moderno. E infatti egli fin da giovane scrutò sempre i più profondi segreti dell'anima terrestre; e nelle regole che più tardi inserì nel *Trattato* non diede ricette accademiche, ma il fondamento per lo studio delle proprietà del paesaggio e delle forme della natura.

Il disegno del 1478 è ancora più eloquente. Rappresenta due teste di profilo l'una di fronte all'altra, un giovane e un vecchio,

e inoltre diversi schizzi per l'arresto di un disco girante, come giustamente interpreta Thiis, ed altre Costruzioni. Seidlitz crede troppo arrischiata l'asserzione dell'Autore che queste teste abbiano immediati rapporti con alcune dell'Adorazione dei Magi, e quindi l'idea di questo dipinto debba essere stata concepita da Leonardo tre anni prima che gli venisse ordinato; è certo però che in questi schizzi è la medesima libertà e bellezza di quelli sicuramente fatti per l'Adorazione. Già tre anni prima Leonardo aveva dunque raggiunto quella pienezza della sua personalità artistica che si riscontra nel quadro famoso. I disegni di macchine dimostrano inoltre che già fin d'allora si occupava di meccanica. Coll'aiuto di questo disegno si possono inoltre approssimativamente datare parecchi altri schizzi che ad esso si avvicinano per il tipo e il sentimento: un grande foglio di Windsor disegnato su entrambe le faccie con studi di figure, la Madonna della Raccolta His de la Salle, al Louvre, la Fortuna del Museo Britannico e innanzi tutti diversi studi per una Madonna col gatto. Non è abbastanza provato che tutti questi appartenessero a un solo libro di schizzi. Ma gli studi di Madonne pongono la questione se tra essi non si trovino per avventura i preliminari per una delle due Madonne che Leonardo nel medesimo foglio dice d'aver cominciato nell'ottobre (?) del 1478.

Un terzo disegno, di questo tempo (29 Dicembre 1479) è l'appiccato della Collezione Bonnat.

Già abbiam detto che Thiis non accetta l'attribuzione fatta dal Vasari a Leonardo dell'angelo nel Battesimo del Verrocchio. Egli trova questa figura poco chiara e impacciata nel movimento; l'atteggiamento del capo non ha riscontro nell'opera leonardesca e non si capisce dove sia diretto il languido sguardo, se a Gesù o al Battista. Sebbene quest'angelo sia tanto vicino all'osservatore quanto il compagno, il suo viso è più piccolo. Esso è per il Thiis non l'opera d'un principiante ma quella d'un disegnatore *routinier*. Le lunghe, dure, diritte pieghe dell'abito, disposte con arte mediocre, e le pieghe rigide, differiscono tanto dalle pieghe pesanti del Verrocchio, quanto da quelle guizzanti come anguille che si vedono nei disegni di Leonardo. Questi amava labbra gonfie e fresche, uno sguardo aperto e grandi occhi con palpebre fortemente marcate, una capigliatura sciolta e ondeggiante ad anella. Nulla di tutto questo nell'angelo del Battesimo, il quale è l'opera d'uno scolaro, ma non del Vinci. Il Thiis fa il nome di Alunno d'Andrea.

E qui bisogna domandarsi a che cosa appoggia il Thiis le caratteristiche della prima maniera di Leonardo da lui rilevate;

perchè se si accetta, come egli fa, il racconto del Vasari di una collaborazione, sia essa di Leonardo o d'un altro, questa collaborazione deve aver avuto luogo un certo tempo prima del 1481, quando Verrocchio aveva già finito in Venezia il modello in cera del suo Colleoni, che per molto tempo non gli aveva permesso di occuparsi di pittura, e d'altra parte Leonardo, già da lungo tempo aveva abbandonato quella maniera di cui si vedono le caratteristiche nel Battesimo, come l'Adorazione dimostra.

L'unico dipinto dove il Thiis può riconoscere i primi caratteri vinciani è l'Annunciazione al Louvre. Ma abbiam veduto che essa non appartiene, come egli crede al 1470 o giù di lì, bensì è contemporanea all'Adorazione dei Magi, 1481, e perciò non può servire allo scopo. Nè può darci valido aiuto per la suaccennata questione il paesaggio del 1473. E dobbiamo pur troppo confessare che ci manca ogni base per un giudizio sulla prima maniera di Leonardo.

In tali circostanze s'impone il dovere, dice il Seidlitz, di studiare seriamente se in realtà ci sia una ragione per rifiutare la collaborazione di Leonardo nel Battesimo, asserita dal Vasari. Le considerazioni estetiche non bastano perchè esse possono fondarsi solo sulle opere posteriori dell'artista: mentre è pur verosimile che anche uno spirito straordinario come quello di Leonardo non sia caduto dal cielo, bensì si sia portato a poco a poco a tanta altezza. Sta bene la diffidenza per i molti aneddoti del Vasari, ma non si deve dimenticare che la biografia di Leonardo è tra le sue migliori e più accurate. Inoltre l'opera, alla quale il racconto si riferisce, esisteva e ciascuno poteva controllare l'asserzione vasariana. Sembra certo inverosimile, per non dire impossibile, che Leonardo mentre era scolaro dipingesse nel quadro del Maestro una cosa così diversa dall'arte di lui. La consuetudine delle botteghe medioevali voleva che gli scolari lavorassero rigorosamente secondo le istruzioni dei maestri perchè questi potessero vendere le opere come proprie. La parola discepolo adoperata dal Vasari non deve essere presa alla lettera ma le va dato il senso dell'altra parola « giovanetto » motto spesso usato, perchè contemporaneamente il Vasari parla di aiutare, il che piuttosto va riferito al tempo in cui Leonardo fu compagno ed aiuto del Verrocchio nella Bottega e aveva 24 anni; in tal caso non è più strano che il Maestro, distratto da altri più urgenti lavori, abbia lasciato continuare al giovane aiutante un quadro da lui cominciato.

Ma Thiis assegna questa collaborazione al 1465 circa. Se ciò

fosse, bisognerebbe affatto escludere Leonardo perchè, come ammette lo stesso autore, egli entrò come scolaro nella Bottega circa nel 1466, quando aveva 16 anni, e non avrebbe potuto cominciare col dipingere in un quadro del Maestro. Ma di quell'asserzione il Thiis non dà la minima prova: anzi gli altri dipinti e disegni che egli adduce come opere del suo alunno Andrea, son certo di data posteriore. Sono una Madonna con due angeli a Londra e i disegni per la medesima dal Thiis scoperti agli Uffizi: altre madonne a Francoforte e Berlino: diversi studi di stoffe ben fatti ma un po' duri che Vasari crede senz'altro disegni giovanili di Leonardo. Se noi supponiamo, il che è assolutamente verosimile, che queste opere siano state eseguite nel '70, ci si domanda qual ragione impedisce di credere che tutte siano di Leonardo: in questo caso esse ci rappresenterebbero i primi suoi passi come pittore.

Finora nessuno ha pensato a mettere in rapporto quei dipinti col Battesimo di Cristo perchè era generalmente ammesso che la cooperazione di Leonardo avesse avuto luogo quand'era ancora scolaro. Nel suo libro anche Seidlitz aveva escluso il '70 come data per quella cooperazione, e s'era accontentato di accennare alla possibilità che anche gli altri dipinti fossero opera sua: ma ora che i raffronti col Battesimo partono da un punto di veduta affatto diverso, crede opportuno di studiare più a fondo l'argomento.

Tra quelle Madonne e l'Angelo, e specialmente il paesaggio nel Battesimo di Cristo, c'è una forte differenza, giacchè le aggiunte sul Battesimo sono più vicine al libero stile del maestro, quale noi lo conosciamo dall'Adorazione, che non la maniera ancor timida delle suddette Madonne. In queste ultime Maria abbassa gli occhi in un modo che ha del verginale, ma è pure timida e incerta, e tutte le parti essenziali del paesaggio sono eseguite con una precisione la quale non arrischia ancora di allontanarsi dal modello della natura. Possiamo con sicurezza concludere che le Madonne, se sono della stessa mano che le aggiunte al Battesimo, sono state eseguite prima, perchè nel Battesimo l'occhio dell'angelo già si apre con una certa libertà e coscienza e il paesaggio in distanza è eseguito in modo perfettamente pittorico. D'altra parte qui come là è la stessa leggerezza nelle pieghe, la stessa luminosità del colore, la stessa diligenza nell'esecuzione dei minimi particolari e una delicatezza di sentimento che distingue queste opere da tutti gli altri prodotti del tempo.

Queste proprietà, eccettuato il disegno delle pieghe, che Vasari già, come fu detto, dà come opera giovanile, non possono certo facilmente tradursi in parole o in forme; ma una proprietà deve

qui essere rilevata che non si riscontra se non in Leonardo. Anche una piccolezza può in questo caso avere importanza.

Nel disegno del 1473 ci sorprende il modo con cui è trattato il fogliame che giustamente il Thiis paragona al movimento di ruote giranti. Che qui non si tratti di un caso e di un tentativo passeggero, ma di una visione propria dell'artista è provato dal fatto che la medesima caratteristica si riscontra nel disegno Gallichon del 1481. Ma essa ritorna pure nella Madonna coi due angeli di Londra, specialmente nella parte sinistra. Abbiamo così un certo fondamento per ritenere che questo dipinto sia stato eseguito verso il 1473.

Se contempliamo più da vicino il paesaggio in tutti i suoi particolari, e specialmente quelle meravigliose roccie incavate che spuntano solitarie dalla pianura, vi ammiriamo una tale finezza e un tale sentimento della natura che, dice sempre il Seidlitz, siamo indotti ad attribuirle ad un genio come Leonardo, nel tempo in cui cominciava a seguire da sè la propria strada. E se osserviamo ancora l'espressione dei volti, l'eloquenza degli atteggiamenti delle mani, in entrambe le Madonne, non possiamo a meno, pur tenendo calcolo dell'attitudine impacciata di Maria, di vedere in tutto questo l'opera di un altissimo ingegno.

Infine, per concludere, il Seidlitz stabilisce le seguenti date per lo sviluppo della giovinezza di Leonardo da Vinci:

1425, nascita; — verso il 1466 entra come scolaro nella Bottega del Verrocchio; — 1472, entra nella corporazione dei pittori; — 1473, disegno di paesaggio agli Uffizi; — fra il 1473 e il 1475 circa, le Madonne di Londra, Berlino e Francoforte; — 1475 o poco dopo, cooperazione al Battesimo di Cristo del Verrocchio; — 1476, Leonardo diventa aiutante del Verrocchio; — 1478, disegno delle due teste agli Uffizi; — 1479, disegno dell'impiccato nella Collezione Bonnat; — verso il 1481, l'Annunciazione del Louvre; — 1481, disegno per l'Adorazione dei Magi, al Louvre.

E. Verga).

VENTURI J. B., *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, avec des fragments tirés des ses manuscrits apportés de l'Italie. Lu à la première classe de l'Institut national des Sciences et Arts. Milano, Casa editrice V. Nugoli, 1911; 8° gr., pag. 36 con tavola.

Acquistato.

Fu buona l'idea di ristampare il prezioso e oramai rarissimo

opuscolo col quale il modenese G. B. Venturi rivelò per il primo i meriti di Leonardo da Vinci come scienziato. Quell'estratto dai Rendiconti dell'Istituto Nazionale, dove la memoria fu letta, pubblicato dal Duprat, a Parigi, nell'Aprile del 1787, segna il punto di partenza degli studi moderni su Leonardo. Gli *excerpta* del Venturi provenienti tutti, come è noto, dai manoscritti dell'Istituto, riguardano le seguenti materie:

« La discesa dei gravi combinata colla rotazione della Terra ». Il commento del Venturi, che accompagna il passo vinciano, fa notare come solo Leonardo a quei tempi conoscesse tanto di meccanica da applicare al movimento dei gravi la teoria del motore trasportato, applicazione di cui si gloriò Gassendi nel secolo XVII. « Della terra tagliata in pezzi » dove Leonardo dimostra d'aver ben compreso la legge dell'inerzia nei movimenti. « Della Terra e della Luna »; Venturi metteva bene in rilievo le due idee che la scintillazione delle stelle non è nelle stelle stesse; e la luce cinerea della luna proviene dal riflesso della terra. « Dell'azione del sole sull'Oceano » col principio che Halley applicò ai movimenti dell'atmosfera per spiegare il fenomeno dei venti alisei. « Dello stato antico della terra »; qui Venturi notava come Leonardo fosse il primo a sostenere che la maggior parte dei continenti furono un tempo fondo del mare, quantunque non spiegasse esattamente la maniera di conciliare la trasposizione successiva del mare sulla superficie del globo colle leggi della gravità. « La fiamma e l'aria »; ai tempi del Venturi la chimica aveva appena provato la verità della teoria di Leonardo. « La statica » colla derivazione delle leggi della leva obliqua, del piano inclinato e delle velocità virtuali. « Dell'acqua che si fa uscire da un canale »: Venturi osservava che Leonardo, sebbene dotato di uno spirito così penetrante per conoscere le vere cause dei fenomeni naturali, non aveva l'aiuto dell'analisi moderna per apprezzare e dimostrare la portata di queste cause; ma anche alla fine del secolo XVIII l'idraulica non aveva ancora esattamente determinato tutte le leggi per le quali le quattordici circostanze indicate da Leonardo influiscono sull'acqua uscente da un'apertura di data grandezza. « Dei vortici »; col principio dell'inerzia che produce la forza centrifuga nei movimenti curvilinei. « La visione »: dove Leonardo intravvede, quantunque, dice il Venturi, in una maniera confusa, la possibilità d'un artificio proprio a correggere la diminuzione dell'immagine degli oggetti lontani. « Dell'Architettura militare »: paragrafo che è un quadro completo delle cognizioni che si avevano a quel tempo

sulle fortificazioni, l'attacco e la difesa delle piazze. Anche qui Venturi faceva rilevare la superiorità di Leonardo sui suoi contemporanei e istituiva un confronto con Macchiavelli nell'*Arte della guerra* e con Dürer che pure scrisse di fortificazione. Negava al Sanmicheli l'invenzione dei bastioni costrutti su fronti rettilinee, dei quali il primo tipo sarebbero stati quei di Verona, perchè già Leonardo ne dava il disegno. « Di vari istrumenti »: igrometro, bilanciere per gli orologi. « Due processi chimici »: fuochi d'artifizio contro le navi nemiche. « Del metodo »: apologia dell'esperienza fatta da Leonardo.

VOLL KARL, *Die Florabüste, Wilhelm Bode und die Wissenschaft.* [Estr. dai « Süddeutsche Monatshefte »], 1910, Februar.
Dono del Dott. W. von Seidlitz.

Dopo aver mostrato, con molto spirito, la nessuna attendibilità del giudizio popolare richiesto dal Bode sulla questione della « Flora » coll'esposizione di Berlino, l'Autore ricorda il caso Benevieni, del Louvre; secondo lui, esso sarebbe un parallelo della questione berlinese. Passa quindi ad esaminarla. In primo luogo, afferma che da nessuno ormai, neppure dai partigiani del Bode, il busto viene attribuito a Leonardo. Resta la questione dell'antichità di esso. Con copia di argomenti, il Voll dimostra che si debba in modo assoluto prestar fede alle testimonianze oculari del Lucas figlio e dei suoi amici.

La seconda parte dell'articolo « Guglielmo Bode e la scienza » ha il carattere di un *pamphlet*. Il Direttore del Kaiser-Friedrich-Museum ha preso una cantonata: che meraviglia? Non s'è egli sbagliato molte e molte altre volte nell'acquisto di oggetti d'arte antichi? E l'Autore ricorda parecchi casi spiacevoli occorsi in questo campo al dittatore della critica d'arte tedesca. È una vera e propria requisitoria, nella quale il tono personale domina troppo perchè le affermazioni che l'Autore vien facendo assumano un valore scientifico. A proposito di « cantonate leonardesche » che il Bode avrebbe preso, il Voll ricorda il caso della « Resurrezione », la « Vergine delle Rocce » di Londra, ch'egli riguardava come originale, insieme a quella del Louvre; mentre, dice l'Autore, si stabilì di poi che quest'ultima è l'originale, e l'altra di Londra una copia. È proprio sicuro il Voll che questo sia stabilito? Tali errori si spiegano, dice l'Autore, colla viva preoccupazione di arricchire a qualunque costo quel Museo la cui esistenza è dovuta in massima parte alle cure del Bode stesso. L'oggettività, la coscienziosità che

erano per lo innanzi il maggior vanto della critica d'arte tedesca, vengono a soffrire grandemente dal metodo ispirato da questa preoccupazione; e di ciò l'Autore si rammarica sopratutto. (Clara Friedmann).

WINTERBERGER CONSTANTIN, *Lionardo da Vinci's Mahlerbuch und seine wissenschaftliche und praktische Bedeutung*. [in: « Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen ». I, Ottobre 1886, pag. 172-202].

Acquistato.

L'interesse pel grande artista italiano che s'era quasi spento nel mondo artistico del Nord (non dimentichiamo che il presente studio data dal 1886) s'è ridestato recentemente, dice l'Autore, in grazia sopratutto di due pubblicazioni: quella viennese curata dal Ludwig del « Trattato », e l'altra di J. P. Richter dai ms. del Britsh Museum. Il Winterberger prende in considerazione la prima; e, considerandola nell'intenzione di Leonardo come un compendio della pittura e di tutte le discipline al pittore indispensabili, si propone di esaminare partitamente i problemi scientifici in essa contenuti. Il « Trattato » non rappresenta, è vero, tutto quanto dal suo autore fu pensato ed esposto nel campo teorico e nel pratico; pure, in esso si ritrovano i punti fondamentali del suo pensiero scientifico. I quali l'Autore viene esaminando ed illustrando sotto due aspetti; egli si propone cioè di stabilire in primo luogo quanta parte di sapere sia propria di Leonardo, e quanta invece sia comune patrimonio del tempo suo; intende, quindi vedere quali dei teoremi trattati nel « Libro della pittura » possano venire ancor oggi utilizzati dall'arte moderna.

Di ogni importante problema di ottica, di prospettiva, o toccante la teoria del riflesso o dei fenomeni di rifrazione, o quella dei colori, l'Autore, dopo aver gettato un rapido sguardo sulla storia delle discipline cui il problema particolare appartiene, espone lucidamente la trattazione che ne fa Leonardo e la confronta coi dati forniti dalla scienza attuale. Giunge così a stabilire che mentre, per quanto riguarda la teoria, il grande italiano si tiene in complesso, sul terreno già conquistato dagli antichi, a lui andiamo debitori di un ricco materiale di osservazioni e di ricerche, le quali allargarono le teorie di quelle discipline che meno eran state coltivate dagli antichi; e più specialmente la teoria dei colori.

Per quanto riguarda l'anatomia dell'organo visivo, il Winterberger

conclude che le nozioni avutene da Leonardo sono assai più imperfette e ristrette di quelle ch'egli possedeva nel campo dell'ottica; e ciò perchè l'anatomia e sopratutto la fisiologia sono conquiste essenzialmente dei tempi moderni.

Quanto alla teoria delle proporzioni e alle sue leggi organiche, di cui l'Autore sviluppa ampiamente lo stato attuale nella scienza, Leonardo ne studiava solo l'applicazione all'uomo e, eccezionalmente, agli animali; gli mancano pressochè del tutto i principi generali. Intimamente legati colle proporzioni sono i principi della meccanica: e infatti Leonardo ne ha riconosciuto l'importanza e ne parla spesso e ampiamente trattando delle proporzioni. Anche nelle semplici osservazioni ch'egli fa in questo campo si manifesta il suo genio e il suo mirabile talento di combinazione, benchè tutto questo ramo della scienza mancasse, al tempo della Rinascenza, dei suoi fondamenti teorici. (Clara Friedmann).

WOERMANN KARL, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker.* III, Band. Leipzig, Bibliographisches Institut. 1911. 8°, pag. 776, ill.

Dono del « Bibliographiches Institut » di Lipsia.

DISEGNI - INCISIONI - FOTOGRAFIE - MEDAGLIE, ecc.

Copia della « Gioconda », di un maestro spagnuolo. Fotografia.
S. Giovanni Battista, della scuola di Leonardo. Fotografia.
Copia, con varianti, della Vergine delle Roccie. Fotografia.
Dono del signor P. A. Cheramy.

La Raccolta Cheramy fu, com'è noto, messa in vendita nel maggio 1908, ma questi tre dipinti furono riacquistati dal proprietario e gli appartengono tuttora.

La copia della Vergine delle Roccie proviene dalla collezione del Marchese di Pastorel che fu Cancelliere di Francia all'epoca della Restaurazione, il quale l'aveva acquistata per eccitamento del pittore Jngres che l'aveva scoperta. Ha da ultimo appartenuto alla Marchesa di Plessis-Bellière, nepote del Pastorel, che istituì erede il Papa Leone XIII. M.r Cheramy l'acquistò alla vendita della collezione De Plessis. Questo quadro dipinto su quattro tele cucite insieme è stato ammirato da diversi critici eminenti, Berenson, Cook, Müntz. Puvis de Chavannes ammirava specialmente la testa della Madonna che differisce sensibilmente dalla Madonna del Louvre. Secondo l'opinione di critici e artisti sarebbe stato dipinto in Francia o dal Melzi o dal Salaino.

Il S. Giovan Battista fu venduto al sig. Cheramy dal grande antiquario parigino M.r Haro, alla cui collezione apparteneva fin dal principio del secolo XIX. M. Cheramy lo ha fatto ripulire delle ridipinture che lo avevano sfigurato, e ne uscì una testa ben poco differente da quella del S. Giovanni del Louvre.

La copia della Gioconda è evidentemente l'opera di un pittore spagnuolo. Il paesaggio differisce un po' da quello del quadro parigino e deve essere stato dipinto a memoria. La Monna Lisa ha

un'espressione diversa: una espressione di melanconia caratteristica e tutta spagnuola. « È una Gioconda », ci scrive M.r Cheramy « che ha dovuto conoscere e leggere S. Teresa ».

« La Sacra Famiglia detta « Madonna della Grotta ». Dedicata agli amatori della bella scuola lombarda. — In Milano giù dal Ponte di Porta romana in casa Rossi al numero 4556, presso Antonio Franchetti Barbigino negoziante d'oggetti d'arte si trova visibile un quadro di sua proprietà del medesimo soggetto dipinto ad oglio sopra tavola di legno di pobbia imprimito sul gesso, di altezza 7.15 $^{1}/_{2}$ e lunghezza 7.12 milanesi. Le stampe si vendono presso il suddetto Franchetti proprietario del rame da lui pubblicato in Milano. — Leonardo da Vinci inventò e dipinse, 1512. Carlo Rampoldi milanese allievo dell'I. R. Accademia di belle Arti in Milano disegnò ed incise. Domenico Landini aquerelò ».

La Vergine con S. Anna (della Royal Academy) e particolari. N. 5 splendide riproduzioni eliotipiche della *Vasary Society*.
Dono della *Vasary Society*.

Testa di vecchio. Al Museo Metropolitano di Nuova York (cm. 12 × 5.2). Riproduzione eliotipica della *Vasary Society*.
Dono, come sopra.

Questo disegno fin ora sconosciuto fu acquistato, tre anni or sono, a Londra per il Museo artistico di Nuova York. Appartiene alla serie di studi leonardeschi di fisionomie che arieggiano, senza però averne l'intenzione, la caricatura. È probabile che in questo disegno Leonardo abbia pensato allo stesso modello che gli servì per il famoso « guerriero » nella collezione Malcolm (riprodotto anch'esso dalla Vasary Society). Ha gli stessi lineamenti generali e la stessa forma del naso.

La Cena degli Apostoli, a Pianezzo. Fotografia.
Dono del Prof. Berta.

Fotografia di un Cenacolo, derivato da quello Leonardesco, dipinto nel Monastero dell'Annunciata all'Arco dei Pantani, a Roma, verso la fine del secolo XVI.
Dono del Comm. Corrado Ricci.

Fotografia di un dipinto della Collezione Kaupe, a Pallanza, rappresentante la donna nuda di Chantilly e di Pietroburgo (Hermitage).

Dono del signor W. Kaupe.

Cfr. *Raccolta Vinciana*. Fascicolo 5°, pag. 45.

Riproduzione fotografica del disegno d'una testa di donna di stile leonardesco.

Dono dell'Ing. Emilio Motta.

Vergine col bambino attribuita a Leonardo, nella collezione di Mad. Louis Bernois nata Sapoienikow, a Pietroburgo. — Tricromia.

Dono del Prof. Cavenaghi.

« La Gorgone di Leonardo da Vinci — Antonio Verico incise ». Incisione del Secolo XVIII, cm. 9 × 6.

Dono del Dott. Giovanni Vergani.

Leonardo da Vinci — Ritratto — Giacomo Zatta incise.

Madonna col Bambino, di Cesare da Sesto. Incisione di Francesco Clerici.

Acquistata.

Maddalena, del Giampetrino. Fotografia. — Madonna col Bambino, del Boltraffio. Fotografia. — Schizzo per la Madonna di Casa Litta del Boltraffio. Fotografia. Tutti nella Collezione Prior.

Dono del signor H. Prior.

Statua di Leonardo sotto il portico degli Uffizi a Firenze. Fotografia.

Dono del Comm. G. Fumagalli.

Carteggi originali del pittore Stefano Barezzi relativi al restauro da lui operato del Cenacolo e altri documenti interessanti la biografia di lui.

Dono del Cav. Emilio Seletti.

Leonardo da Vinci. — Riproduzione in eliotipia di 10 dipinti, nella collezione « *I Maestri della Pittura* — Riproduzione di capolavori d'arte esistenti nelle Raccolte pubbliche e

private », Bergamo, Istituto d'arti grafiche, 1911. Beatrice d'Este — L'Annunciazione (Uffizi) — Cenacolo — Il Cristo di Brera — La Gioconda — Vergine delle Roccie — S. Anna (Louvre) — Il Musicista — Autoritratto (Uffizi) — La Belle Féronnière.

Medaglia di bronzo: Sul retto: il ritratto di Leonardo da Vinci sul tipo del disegno della Biblioteca del Re di Torino: « Leonardo da Vinci », L. Cossa f. 1820. — Sul verso: « Vinci i vagiti primi | Gallo Monarca gli ultimi respiri | Cloux le mortali spoglie. | AA ». Sotto, due palme d'alloro. cent. 5 di diametro.

Acquistata.

BIBLIOGRAFIA VINCIANA

Sono registrate solo le pubblicazioni non ancora possedute dalla Raccolta.

ASCHENHEIM CHARLOTTE, *Die italienische Einfluss in des Flämischen Malerei der Frührenaissance.* « Zur Kunstgeschichte des Auslandes » Heft 77. Strassburg, Heitz, 1910.

Si parla di Leonardo. Cfr. la Recensione di H. Schulze nel « Repertorium für Kunstwissenschaft » 1910 pag. 557.

BARATTA MARIO, *La pianta d'Imola di Leonardo da Vinci,* « Bollettino della Società Geografica Italiana », fascic. VIII, 1911.

BIENVENU DOTT., *Leonardo da Vinci anatomico e fisiologo.* « La medicina internazionale ». Milano, 31 dicembre 1911.

BODE WILHELM, *Zur frage der Florabüste im Kaiser-Friedrich Museum.* « Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen ». Gennaio 1911.

BUET P., *Léonard de Vinci et la Joconde.* « Le Soleil » 25 agosto 1911.

DAVID HARRY, *Ein Kupferstich der Baldinischule als Beitrag zu den Beziehungen zwischen Dürer und Leonardo.* « Zeitschrift für Bildende Kunst ». Gennaio 1911.

— *Zur Problem der Dürerschen Pferdekonstruktion.* « Repertorium für Kunstwissenschaft » 1910, B. XXXIII.

FRACASSINI TOMASO, *La patria di Leonardo.* « Varietas » 15 gennaio 1911.

FUNK PH., *Leonardo's Religion.* « Das neue Jahrhundert ». Augsburg, 1910, n. 2.

GIGLIOLI O. H.

Nella « Rivista d'Arte » di Firenze, settembre-dicembre 1910, parla del Ritratto d'ignoto, detto l'Orefice, di Rodolfo Ghirlandaio (R. Galleria Palatina n. 207) che fu acquistato da Paolo del Sera per il Cardinal Leopoldo de Medici nel 1668, e riproduce alcuni passi del carteggio relativo a quell'acquisto e all'attribuzione leonardesca.

HAENDKE B., *Kennen wir Leonardo als Bildhauer.* « Der Türmer », Stuttgart, Februar 1910, p. 767.

HESSE O., *Leonardo da Vinci als Ingenieur und Naturforscher.* « Norddeutscher Allgemeine Zeitung » e « Post », 31 agosto, 1911.

HOLLAND H., *Neues über Leonardo da Vinci.* « Hochland, Kempten, 1910, Juni.

JANTZEN, *Lo studio di Leonardo della mimica.* « Der neue Weg ». XXXIX-23, 1910.

LEONARDO, *Il contratto originale della Vergine delle roccie.* « Bibliofilia », XII, n. 1910.

Riproduce l'articolo del « Corriere della Sera » sul lavoro del Biscaro.

— *Opinions de Courbet sur le Titien, Léonard de Vinci et Raphael.* « Intermediaire des chercheurs et curieux », 20 novembre, 1911.

— *Léonard de Vinci.* Paris, Laffitte, 1910, 8° pag. 80 ill. Collezione: « Les Peintres illustres ».

— Altri articoli sulla polemica per la Flora:

Amtliche Berichte der Preussich Kunsthistorischen Sammlungen, 1910, pag. 74-88, 113-120, 194-196. Articoli di Rathgen, Posse, Miethe, Raehlmann.

Beilage zur Münchner neuesten Nachrichten, 1909, n. 46. Articolo di K. Koetschau.

Berichte der deutsch. Botanischen Gesellschaft. Berlin, 1910, 78.

Blätter für Gemäldekunde, Wien, 1910, 20.

Brandeburgia, Berlin, 1910, 72.

Chemischer Zeitung, Cöhten, 1910, 277, 305, 493, 577. Articoli di Pinkus e Rathgen.

Cicerone, Leipzig, 1910, II, 35.

Frankfürter Zeitung, 1909, 19 dicembre. Articolo di Strzygowski.

Illustrierte Zeitung, 1909, 18 novembre.

Kunstkronik, 1910, n. 12. Articolo di Koetschau.

Kunst und Künstler, 1910, n. 13. Articolo della Schotmüller.

Leipziger Neueste Nachrichten, Berlin, 1910, 22 dicembre.

Reichsbote, Berlin, 1910, 4 maggio.

Suddeutsche Monatshefte, 1910, V, pag. 689, 697. Articolo di G. Pauli.

Umschau, Frankfurt a M., 1910, n. 5. Art. di E. Raehlmann.

Tägliche Rundschau, Berlin, 1910, 24 novembre. Articolo di W. Pastor.

Woche, Berlin, 1909, u. 47. Articolo di O. Seek.

Zeitschrift für bildende Kunst, 1910, 151-162. Articolo di A. Jolles.

— Sul furto della Gioconda il *Polybiblion* registra i seguenti articoli:

Gazette de France, 25, 29 agosto 1911 (Céli e Vincent).

Gaulois du dimanche, 2, 16 settembre, 1911 (Cler, Fert, Houssaye).

Action française, 27 agosto. (Daudet).

Temps, 3, 18 settembre. (Dechamps e Holme).

Gaulois, 24 agosto. (Doumic).

France illustrée, 2 settembre. (Enault).

Mois littéraire et pittoresque, ottobre. (Gentil-Garon).

Revue hebdomadaire, 16 ottobre. (Péladan).

Journal des demoiselles, 1° ottobre. (Séailles).

Chronique médicale, 1° ottobre.

Aggiungiamo i seguenti tedeschi:

Neue freie Presse, 23 agosto 1911.

Reichsbote, Berlin, 24 agosto 1911.

Hamburger Korrespondent, 29 agosto 1911.

Basler Nachrichten, 17 settembre 1911.

LESCA GIUSEPPE, *Cose leonardesche*. « Rassegna nazionale », 16 novembre 1911.

LIPP F., *Leonardo da Vinci als Kartenzeichner*. « Rheinisch, Westfälischer Zeitung », 7 maggio 1910.

— *Leonardo da Vinci und die Poebene*. « Strassburger Post », 15 gennaio 1911.

MAUCLAIR CAMILLE, *La peinture italienne*. « L'Art et les artistes », Maggio 1911.

Parla di Leonardo e della Scuola fiorentina dopo di lui.

MONOD FRANÇOIS, *L'exposition nationale des Maîtres anciens à Londres*. « Gazzette des beaux Arts », Paris 1910, I.

Cita un Luini importante e meno conosciuto dell'*Adorazione* della Collezione Benson, il *Presepio*, d'una tonalità plumbea, appartenente al Conte di Plymouth, specialmente notevole per una pacifica Vergine che pare all'autore una delle più nobili figure del Maestro.

Un busto di giovane su fondo di paesaggio lombardo, della maniera, non della migliore, del Bolfraffio. Due figure leonardesche di donne nude (il solo busto). Una Venere o Pomona attribuita al Salaino, della collezione di Sir Kennett Muir-Mackenzie derivante direttamente dalla Gioconda, e forse da un cartone di Leonardo.

La *Flora* di Basildon Park (Pangbourne) sembra offrire la soluzione d'una controversia recente e ancora aperta. Direttamente ispirata e quasi ricalcata, con una aggiunta di fiori e drappeggi, sul S. Giovan Battista del Louvre, disegnata e modellata a chiaroscuro con estrema raffinatezza, s'avvicina molto a Leonardo, ma non si può fare il nome di alcuno dei suoi allievi, se non forse del Luini. Il Monod dice che da questa figura Lucas modellò la Flora di cera analoga a quella acquistata dal Bode.

MORTET, *La mesure de la figure humaine et le canon des proportions d'après les dessins de Villard de Honnecourt, d'Albert Dürer et Léonard de Vinci*. « Mélanges Emille Chatelain », Paris, 1910.

MÜLLER FRANZ L., *Die Aestetik Dürers*. München, Piper, 1909.
Cfr. la Recensione di H. Wölfflin nel « Repertorium für Kunstwissenschaft » 1910, pag. 552. — Rapporti con Leonardo.

MÜNSTERBERG OSCAR, *Leonardo da Vinci und die Chinesicher Landschaftsmalerei*. « Orientalisches Archiv », Gennaio 1911.

PÉLADAN SAR, *L'ésthétique de Léonard de Vinci*. « L'art décoratif », Gennaio 1911.

SCARDOVI P., *Leonardo da Vinci*. Seguito da un saggio di Bibliografia Vinciana. Firenze, Casa editrice italiana, 1911.

SCHERER V., *Leonardo da Vinci's Traktat von der Malerei*. Tägliche Rundschau », Berlin, 4 ottobre 1910.

SCHMUTZER, *Zur Pferdeanatomie des Leonardo da Vinci*. « Archiv für Geschichte der naturwissenschaft und der Technik. Leipzig, 1910, p. 61-72.

SCHNAUS M., *Die Leonardische Flora*. Eine falschung des 19 Jahrhundert, Studien eines Kunstlers. Mit einer chemische Untersuchung von GEO PINKUS. Leipzig, Wigand, 1910, 8°, pag. 71 ill.

SEIDLITZ von WOLDEMAR, *Leonardo da Vinci als Bildhauer*. « Kunstwart », München, 1909, p. 429-435.

SOLMI EDMONDO, *Leonardo da Vinci e Papa Giulio II*. « Archivio storico lombardo », Dicembre, 1911.

SPIES R., *Handzeichnungen von Leonardo da Vinci*. « Kunstkronik », Lipsia, 1909, n.° 9.

STILLKE, *Lehrsatz des Hippocrates und die Geometrie Krummliniger figuren des Leonardo da Vinci*. « Zeitschrift für matematischen naturwissenschaftliche Unterricht », Leipzig, 1910, p. 203.

WICKERSHEIMER E., *Une édition de l'œuvre artistique de Léonard de Vinci*. « France médicale », 10 Novembre 1911.

ETTORE VERGA.

Varietà Vinciane

I.

LEONARDO E LA SOLLEVAZIONE D'AREZZO del 1502

Opponendomi a Edoardo Alvisi e a Carlo Yriarte, i quali avevano erroneamente sostenuto, che Leonardo si trovava presso il Valentino (Cesare Borgia) fin dal principio del 1501, rilevai che l'artista si recò al servizio del duca solo nel maggio del 1502, un anno dopo dal creduto. Tutte le successive indagini sono venute a confermare il mio supposto, e un fatto fin qui sfuggito agli studiosi viene a dimostrare che il Vinci iniziò la sua attività di ingegnere militare borgiano presso Vitellozzo Vitelli, il quale come è noto, egli nomina a proposito di un manoscritto archimedeo, che si trovava in Borgo a San Sepolcro: « Borges ti farà avere un Archimede dal vescovo di Padova, e Vitellozzo quello dal Borgo a San Sepolcro » (1).

A dimostrazione che Leonardo si trovava presso Vitellozzo Vitelli sulla fine del maggio 1502 e sui principii del mese successivo, sta una carta militare, edita dal Rouveyre nel volume intitolato *Études et Dessins sur les Canaux* al foglio 3 recto la quale ha indubitabile riferimento con la famosa ribellione di Arezzo e della Val di Chiana, cominciata nel 4 giugno del 1502.

Si tratta di una splendida carta militare, dove è tracciata la valle di Chiana da Ponte a Vagliare fino ad Arezzo e din-

(1) Leonardo, *Manoscritto L. f.* 2 recto. Alvisi, *Cesare Borgia Duca di Romagna*, Imola 1878 p. 245, Yriarte, *César Borgia: sa vie, sa captivité, sa mort*. Paris 1889 II p. 66.

torni. In questa carta, manifesto segno dell' intervento del Vinci nella ribellione, che dette a Firenze tanto filo da torcere, attraggono l'attenzione due nomi posti l'uno di fronte all'altro: « Arezzo » e « Quarata », che sono i nomi dei punti di concentramento dei due combattenti: i ribelli da una parte si erano tutti raccolti attorno ad Arezzo, ed i loro nemici dall'altra si andavano concentrando a Quarata. Scrive il canonico aretino Antonio Pezzati, che fu presente agli eventi: « Quarata ci fu contro ». « I Quaratesi erano nemici di questa Città ». « Sempre Quarata contro di noi » (1).

È noto che Vitellozzo Vitelli, capitano agli ordini di Cesare Borgia, ardendo nell'animo suo di vendicare contro Firenze l'assassinio del fratello Paolo Vitelli, aveva tramato con Piero de' Medici una cospirazione allo scopo di togliere Arezzo dal dominio fiorentino. Nell'autunno del 1501 il Vitelli aveva spinto Cesare ad attaccare Firenze, ma quest' ultimo, non ignorando l'attitudine che avrebbe preso il re di Francia, partigiano de' fiorentini, era stato costretto a rinunciare al tentativo, e a trarre partito dalle circostanze, facendo un patto con la Signoria, mediante il quale egli era stato eletto capitano agli ordini de' fiorentini con un soldo fisso. Passato il pericolo, Firenze parve non rammentarsi de' patti, e Cesare non aveva reclamato; e ormai questi assisteva impassibile alle manovre de' suoi capitani che, liberi dall'assedio di Piombino, cospiravano co' Medici, intrigavano in Pisa ed in Arezzo, minacciavano i territori della Repubblica, seminavano infine attorno a Firenze un'agitazione che poteva esserle fatale. Il 4 giugno 1502 gli Aretini si sollevarono al grido di « Marzocco » e di « Medici », la campana del Comune sonò a martello, il popolo s'armò e corse per tutta la terra (2). Tre giorni dopo Vitellozzo Vitelli, che stava in su l'attenti, con una rapida marcia riuscì ad entrare in Arezzo « co' una bella Compagnia, che erano persone 3500, bene in ordine di tutto se conviene a simile impresa » (3). La sera gli Aretini

(1) Pezzati, *Diario della ribellione della città d'Arezzo dell'anno 1502* in Arch. stor. it. Firenze 1842 vol. I, p. 213, 214, 215.

(2) Pezzati, *Opera* cit. p. 213.

(3) Pezzati, *Opera* cit. p. 214.

e il Vitelli tentarono di impadronirsi di Quarata. « C'era dentro de molte persone — scrive il Pezzati — per modo ch'e' nostri per la sera no' poterono fare niente, solo ne ammazzarono uno di dentro, e de' nostri fino a qui, per Dio grazia, non ci è anco ad uno uscito sangue. Et alla tornata menarono alcuno prigione, e missese a saccomanno la casa di Cocchi Albergotti e messere Riccardo Fiorentino, spedalieri di S. Agostino, e la casa di Batista speziale e la casa del conte Giontarino » (1).

La carta militare tracciata da Leonardo servì al Vitelli nella sua fazione d'armi? Ciò sembra più che probabile, innanzi a tutto perchè in essa sono segnati come punti estremi di arrivo « Arezzo » e « Quarata », e sono minutamente calcolate le distanze, per giungere presso gli Aretini partendo dai territori occupati dal capitano di Cesare Borgia e dal suo esercito :

da foiano a cortona miglia 8
da foiano a lucignano — 2
da foiano a marciano — 3
da la valle in fra'l brolio e castiglion è 2 miglia
da castiglione a monteghio miglia 1
da castiglione a marni miglia 1
da castiglione alla montanina miglia 4
da castiglione a cortona miglia 5
da castiglione a vajano miglia 2
da castiglione a robuttino miglia 3
da castiglione a puliciano miglia 2
da castiglione a cagli miglia 6
da castiglione... ch'è fino arezzo miglia 1.

Questi calcoli dimostrano che ci troviamo di fronte ad una vera e propria carta militare, nella quale sono poi, al loro luogo rispettivo, segnati i nomi di « Ponte a Vagliare » « Foiano » « Lucignano » « Marciano » « Cesa » « el Brolio colle » « Arezzo » « Quarata », e con semplici segni sembrano anche indicate le posizioni della città di Cortona e di Castiglion Fiorentino. (2)

(1) Pezzati, *Opera* cit. p. 214.
(2) Leonardo, *Études et Dessin sur les Canaux*, Paris 1901 F. 3 recto.

Nessuna più piccola traccia — in questa carta — di idea di canalizzazione delle Chiane. Con questo piano topografico il Vinci iniziava la sua attività di ingegnere militare ed architetto famigliare di Cesare Borgia, portando il contributo della sua esperienza a Vitellozzo Vitelli.

Non è improbabile che il Vinci abbia assistito anche al seguito dell'impresa. Il Richter ricorda un altro schizzo, nel quale compaiono i nomi di « Borgo a San Sepolcro » e di « Anghiari » (1) e che potè essere tracciato in questo torno di tempo. A questo tempo stesso risale la nota, dove ricorre il nome di Vitellozzo, del manoscritto L, che termina: « Il cavallo bianco si po' ismacchiare col ferretto di Spagna o acqua forte overo col merdochio levare il pelo al ner'e bianco e con rottorio, sorzare e terra » (2).

Se il Vinci fu presente ai tentativi che si effettuarono per far capitolare Quarata e la Cittadella di Arezzo, dove si erano rinchiusi i partigiani dei Fiorentini, egli non fu estraneo al Cunicolo sotterraneo, che si stava costruendo ancora il 13 giugno del 1502, con modo originalmente vinciano « Lunedì 13 detto, scrive il Pezzati, venne circa 20 some di pallotole di ferro e di piombo e di pietre e polvere di bombarde e targoni e barde assai per i cavalli; le quali fece venire Vitellozzo da Castello. El campo de' nemici si fece forte in Quarata, e mandarono spie per mettere in Cittadella: furono presi e impiccati. E quelli di la Cittadella calarono fuori di le mura di notte una femmina co' una lettera e un citto: furono presi, e la femmina impiccata, e al citto fu mozzo el naso e l'orecchie, e remandato in Cittadella. E sempre si lavora alla via sottoterra, la quale va dal Borgo di S. Martino per fino alla Torre e le mura di la Cittadella; e sempre l'appontellano con legni grossi; e sono forati, pieni di polvere di bombarda » (3). Leonardo aveva scritto, non lungi dalle note precedenti, nel manoscritto L: « una libra di carbone — undici once di solfo — cinque libre di salnitro — e

(1) Richter, *The Literary works of Leonardo da Vinci*, Londra 1882.
(2) Leonardo, *Manoscritto* L. f. 2 recto.
(3) Pezzati, *Op. cit.* p. 215, 216.

pesta bene, e bagnia con acqua vite bona, e secala al sole o foco, e poi la pesta in modo non si veda puncto di zolfo o salnitro, anzi sia tutta nera e unita e sottile, e la ribagnia con decta acquavite, e così la serba secca al sole in grane, e sol pesta quella che si mette nel buso e basta » (1). Il 30 luglio del 1502 Leonardo era già ad Urbino da qualche tempo e segnava la sua nota su una « colombaia » e uno « scolatoio » (2).

Senza perdersi in congetture che possono venire da un momento ad un altro buttate a terra dalla luce dei fatti, la carta edita dal Rouveyre viene a dimostrare in modo lampante l'intervento di Leonardo nella sollevazione di Arezzo e della Val di Chiana sulla prima metà del giugno 1502. Su questo soltanto mi premeva di richiamare l'attenzione degli studiosi.

EDMONDO SOLMI.

(1) Leonardo, *Manoscritto* L. f. 4 v.
(2) Leonardo, *Op. cit.* f. 6 recto.

II.

LEONARDO DA VINCI E NICCOLÒ SPINELLI

Nella splendida edizione del *Codice di Leicester*, fatta con tanta diligenza ed accortezza da Gerolamo Calvi, viene novellamente riprodotto quel passo, in cui Leonardo scrive che « il fiume che s'ha a piegare d'uno in altro loco, debbe essere lusingato e non con violenza aspreggiato; e a questo fare si de' cavare in fra 'l fiume alquanto di pescaia, e poi di sotto gittarne una più innanzi, e così si faccia colla terza, quarta e quinta, in modo che 'l fiume s'imbocchi col canale datoli, e che per tal mezzo si scosti dal loco da lui danneggiato, come fu fatto in Fiandra, dettomi — conclude il Vinci — da Niccolò di Forzore » (1).

Chi sia questo « Niccolò di Forzore » nè il Calvi, nè gli altri vinciani sanno dire. Eppure basta sfogliare l'*Jahrbuch der königlich-preussischen Kunstsammlungen* del 1904 per veder sorgere dinanzi agli occhi nella prima pagina del volume la maschia figura dell'incisore Niccolò di Forzore Spinelli, ritratta dal possente pennello di Hans Memling, che il Reinach chiamava il Raffaello dell'arte fiamminga (2). Niccolò Spinelli (n. 1430 † 1514) apparteneva ad una famiglia di illustri incisori, rammentata più volte dal Vasari. Dal famoso Spinelli Aretino eran nati Baldassarre e Parri, che, imitando il padre di continuo, attesero alla

(1) Leonardo, *Il codice.... della biblioteca di lord Leicester*. Milano 1909 p. 66.

(2) Bode, *Der Florentiner Medailleur Niccolò di Forzore Spinelli in Jahrbuch* cit. Berlin 1904 p. 1 e segg.

pittura, e nel disegno lo trapassarono di gran lunga. Da un fratello di Spinelli Aretino di nome Niccola, orefice, nacque Forzore (1397-1477), da cui venne il nostro Niccolò di Forzore, che il Milanesi confonde con « Nicolas de Florence », coniatore di medaglie, che morì in Lione nel 1497 [1]. Niccolò nato nel 1430 morì verso il 1514, e continuò a coltivare l'arte dei suoi predecessori, acquistando grande fama in Italia ed in Fiandra, dove dimorò lungamente.

« Julius Friedlaender — scrive il Bode — ist über Niccolò di Forzore Spinelli sehr kurz; über seine Biographie sicher, entgegenseiner sonstigens Gewisunschaftigkeit, gar nichts » [2]. Guglielmo Bode al contrario non solo raccoglie notizie sulla vita dell'artista, ma ne esamina accuratamente l'opera compiuta in Italia ed in Fiandra, fermandosi in modo speciale sulle medaglie portanti i ritratti di Giuliano de' Medici, di Stefano Taverna, di Lorenzo di Piero de' Medici, del vescovo Fabrizio Marliani, di Caterina Maria Sforza, del cardinale Giovanni de' Medici, ecc., personaggi tutti — in un senso od in un altro — vinciani. L'insigne storico tedesco nega, in modo reciso, che si possa confondere con Niccolò di Forzore quel « Nicolas de Florence », che Natale Rondot ha trovato nei documenti dell'archivio di Lione come coniatore di monete al servizio di Carlo VIII. « Nicolas de Florence » sarebbe infatti morto nel 1499, laddove il nostro Niccolò di Forzore morì in Firenze non prima del 1514, ed ebbe da una fiorentina per figlio un Leonardo morto nel 1545 che nel nome (unico a comparire nel ricco albero genealogico della famiglia ricostruita dal Milanesi) rinnovava quello del grande amico di Vinci.

L'incontro e la conversazione fra Leonardo e Niccolò di Forzore reputo probabile siano avvenuti intorno al 1505. Il *Codice di Leicester*, redatto nel 1506 o 1507, rammenta questo incontro e questa conversazione come fatti recenti. Ed è a vedersi qui una novella prova del fatto, che gli artisti del XV secolo ragionavan fra loro non poche volte di scienza, e il Vinci — per

---

(1) Vasari, *Le vite*. Firenze 1878 I p. 695.

(2) Bode, *Der Florentiner* ecc. p. 6.

la grandezza del suo genio — elevavasi dalla scienza alla filosofia [1].

Perchè il *Codice di Leicester* reca, con tutto il resto, una novella prova che assai a torto si è voluto da qualcuno togliere a Leonardo il titolo che gli compete di « filosofo ». Se furono « filosofi » e il Cardano e il Telesio lo fu anche Leonardo, che discute filosoficamente, e risolve i medesimi problemi di que' due. Ed io fra questi tre pensatori trovo solo questa differenza, che il Vinci supera gli altri per la profondità e la novità come quello che spaziò nei problemi fisici e psicologici, e talvolta anche nei metafisici e teologici, nei morali e sociali. Leonardo filosofo non va giudicato alla stregua dello Hegel e dei suoi più recenti successori, benchè fra il pensatore tedesco e l'italiano sia minor differenza di quella, che a prima vista può sembrare. Infatti tanto il più possente ragionatore del mondo germanico quanto il più possente ragionatore del mondo latino, credono che tutto il divenire dell'essere si possa esplicare a priori. « Intendi la ragione, scrive Leonardo, e non ti bisogna esperienza ». Ma non si discopre la ragione (aggiunge il Vinci), ed ecco il punto in cui si separa dallo Hegel, se non penetrando in essa attraverso l'involucro delle apparenze sensibili.

Leonardo va giudicato come filosofo alla stregua di Aristotele. Egli infatti cerca di contrapporre alla intuizione aristote-

(1) Reputo che sia un errore del Calvi il credere che con le parole: « to' la Ramondina » *Codice Leicester* p. 7 « Cierchi in Firenze della Ramondina » Leonardo accenni a qualcuna delle opere di Raimondo Lullo di Magonza. Gli scritti del *doctor illuminatus* sono contraddistinti col nome di *opera lulliana*, *ars lulliana* ecc., mai col nome di ramondina, o con altro simile. Così veniva invece chiamata nel XV secolo in *Liber creaturarum sive de homine composito a reverendo raymundo sebeydem artibus et medicina magistro et in sacra pagina egregio professore regenti in alma universitate tolosana*, opera notevole, edita più volte nel quattrocento, e che trovò nel secolo XVI un commentatore mirabile in Michele Montaigne (*Essais* - Paris 1802 vol. II pag. 136-380 *Apologie de Raimond Sebond*). È interessante da notarsi che la parte che in quest'opera più colpì Leonardo fu quella che riguardava la dottrina dell'amore. Scrive il Peladan, *La philosophie de Léonard de Vinci*. Paris 1910 p. 184 « Raymond de Sabonde, que Léonard ignorait certainement, (?!), sarait peut-être son ancêtre intellectuel le plus diréct. ...Son principe est identique à celui de Vinci: la contemplation des créatures conduit à la connaissance du Créateur; la perfection cosmique enseigne à l'homme la perfection divine ». No, Leonardo conosceva la « *ramondina* », « *il liber creaturarum raymundi* », e ciò spiega perchè « on y rencontre les mêmes principes des manuscrits » (p. 7).

lica un'intuizione opposta, attinta non dalle cabale neoplatoniche come fecero in qualche momento il Cusano ed il Bruno, ma fondata sull'esperienza diretta come via per salire a quella ragione, colta la quale tutta la scienza si svolge senza più bisogno di esperienza. Nessun punto del sistema di Aristotele resta nei manoscritti di Leonardo indiscusso: dalle più alte teorie alle più minute affermazioni. E come in Aristotele lottavano fra loro due uomini l'asclepiade ed il platonico, così in Leonardo — anima di artista e di filosofo nello stretto senso della parola — lottarono fra loro l'empirismo e il culto della ragione.

Questa mescolanza appunto dei due elementi appare nel *Codice di Leicester*, dove il Vinci parte dai presupposti più generali per discendere alle applicazioni pratiche, perchè Leonardo ebbe anche quella prerogativa che il Leibnitz ammirava nell'unico Archimede di saper far convergere le più alte verità all'utile dell'uomo.

Altamente filosofico è il principio: « *egli è impossibile che nessuna cosa, per sè sola, possa essere causa della sua creazione, e quelle, che per sè sono, sono eterne* » (1) dove è contenuto il profondo concetto scolastico di Dio considerato come *causa sui* o *ens a se* (Alberto Magno e Tomaso d'Aquino) e nello stesso tempo causa prima di tutte le altre cose, le quali, non essendo per sè causa della loro creazione, possono essere chiamate cause seconde. Parimenti legati strettamente alle intuizioni della filosofia scolastica sono i principî: « impossibile è che, in un medesimo tempo, il motore mova il mobile, e il mobile mova il suo motore »; « mai in un medesimo tempo, la maggior potenzia sarà superata dalla potenzia minore »; « ogni atto naturale è fatto dall'attuale nell'attuato nel più breve tempo che far si possa » (2); « la virtù del motore si separa integralmente da lui, e s'applica

(1) *Codice Leicester* p. 148. Si confronti questo principio con ciò che scrive Tomaso d'Aquino nella *Summa theol.* II, 16, 1. Si ricordi anche lo Spinoza: « Per causam sui intelligo id, cuius essentia involvit existentiam, sive id, cuius natura non potest concipi nisi existens ».

(2) *Codice Leicester* p. 147 cf. Tomaso d'Aquino, *Summa theol.* I, 3, 4 c. Aristotele aveva scritto: ἀεὶ γὰρ ἐκ τοῦ δυνάμει ὄντος γίγνεται τὸ ἐνεργείᾳ ὂν ὑπὸ ἐνεργείᾳ ὄντος *Met.* IX-8.

al corpo da esso mosso, e si va con tempo consumando nella penetrazione dell'aria, che dinanti al mobile sempre si condensa: e questo accade, perchè ogni impressione si riserva lungamente nello obbietto, ove s'imprime »; « nessun mobile per sè si move, se le sue membra non fan forza in altri corpi for di lui ; » « la riflessione di qualunque cosa sempre è di minor potenzia che la incidenzia sua ». Qui a guardar bene c'è buona parte dell'arsenale della filosofia e della fisica scolastica, che Leonardo conosceva profondamente, molto meglio di parecchi moderni neoscolastici. Or Leonardo va veduto nell'ambito della scolastica. che era poi la filosofia del suo tempo, e qui la sua grandezza di filosofo apparirà eminente, e dal *Codice di Leicester*, in modo speciale, apparirà la sua metafisica e la sua fisica, che è poi in lui filosofia. Perchè altamente filosofiche sono le pagine che Leonardo scrive contro la biblica origine del mondo e delle cose; altamente filosofiche le sue dottrine, che sono un supplemento ad Aristotele, sull'origine dei fossili e sulle trasformazioni geologiche della superficie terrestre. È bene infatti che si ricordi che nel XV secolo tutti questi problemi (che poi nei nostri giorni han dato origine ad una scienza particolare cioè alla geologia) eran parte integrante della filosofia, e si trovavan nell'opere dei filosofi e venivan trattate filosoficamente, giusta l'esempio dei *Libri Meteorologici* (1). E Leonardo è grande filosofo, quando segue e quando si oppone alla intuizione del mondo quale era stata elaborata da Aristotele, e non lascia interamente saldo un solo principio metafisico o naturale. (2) Ora se Aristotele fu filosofo, lo fu anche il suo oppositore Leonardo che seppe contrapporre principio a principio, e se Aristotele — a prima apparenza — sembra più grande filosofo di Leonardo, perchè lo scorgiamo attraverso al secolare ripensamento del suo pensiero, Leonardo, i cui libri si vanno discoprendo solo ora, e si cominciano solo ora a interpretare, considerato nella sua totalità, è più gran filo-

(1) *Codice Leicester* p. 140.

(2) Aristotele, che ebbe tanta autorità dove non dovrebbe averne avuta alcuna, e che rimase pressochè sconosciuto in quelle parti, che eran veramente feconde, è combattuto nel Codice Leicester continuamente da Leonardo, che ha di mira sopratutto il libro I cap. XIV dei *Libri Meteorologici*.

sofo di Aristotele, se pure è più grande filosofo colui che si avvicinò maggiormente al vero e nella metafisica e nella fisica. Lo Stagirita e nella metafisica, dove cercò ma non seppe trovare il sinolo della materia e della forma, e nella fisica, dove errò sempre che si discostò dai suoi predecessori, si palesò ingegno mezzanamente filosofico, ben diverso da Platone e da Leonardo. Se si chiama filosofia l'inventare, il sostenere, il propagare degli errori — come molti moderni ricercatori di quella che con eleganza contemporanea si chiama « originalità » reputano — Leonardo non era filosofo. Ma se la filosofia è la ricerca di quel vero assoluto, che come il bello ed il bene assoluto, sfugge alla esperienza ed alla scienza volgare, Leonardo fu altissimo filosofo. Il Vinci sdegna chi vuol giudicarlo senza prima conoscerlo (tre quarti dei suoi scritti sono ancora inediti) e chi dice *acri* parole contro coloro che han reputato dovere (spregiando così ogni lode come ogni biasimo) di ridare all' Italia, non dimentica dei suoi grandi, questa altissima fra le glorie umane, ricercando solo questo compenso di non aver nessun compenso e questa gloria di non aver nessuna gloria. E dire che Leonardo fu filosofo non è niente affatto fargli un complimento, ma è semplicemente opera di giustizia, cioè dare a ciascuno ciò che gli spetta, secondo la misura dei suoi meriti e la ragion del suo dritto.

EDMONDO SOLMI.

APPUNTI

Un progetto di monumento a Dante in Roma.
Da un disegno di Leonardo.

Il pittore Cesare Laurenti crede, e con ragione, che un monumento a Dante a Roma qualora non si voglia affrontare la pietra o il bronzo tanto per far qualcosa è tale ardua impresa da sgomentare fin le anime più fortemente temprate all'arte. Dalla fervorosa discussione fatta qualche anno fa non è uscito nulla di pratico e di positivo. Le grandi concezioni non sono sempre a disposizione della volontà.

Attorno al grande poeta artisti immortali affaticarono la loro mente da Giotto, al Botticelli, Michelangelo che aveva divisato di fargli « la sepoltura chondecente e in locho onorevole ». Ma un altro insigne, sembra al Laurenti, additò sicuramente la via a Roma perchè essa assolva degnamente il dovere degli italiani verso l'altissimo poeta. Il disegno completato da scale e pianta, che riproduce in un suo elegante opuscolo di propaganda, sembra al Laurenti una superba linea monumentale per un mausoleo degno del soggetto e della Città eterna. È una grande alzata conica sormontata da un tempio rotondo a colonnati.

Accintosi, per suo diletto, il Laurenti a tradurre in plastica il disegno Leonardesco, s'impose di non alterarne menomamente la linea d'assieme e le masse di dettaglio; senonchè nel corso del lavoro s'accorse che le due grandi scale a gradinata che si slanciano dalla base all'alto, ai due lati opposti del monumento, non riuscivano tecnicamente e praticamente due vere e proprie

scale, poichè, suddividendo la profondità da percorrere in via retta coll'altezza data, riuscirono, sulla diagonale, enormi scaglioni di metri 12 di larghezza, 4,50 d'altezza e 4 di profondità in luogo dei gradini normali come forse ideavali Leonardo. Questi scaglioni parvegli però imprimessero alla struttura della mole leonardesca una tale impronta di solidità granitica e monumentale che lo vinse e convinse. Sembravagli che quegli enormi gradini simboleggiassero « li scaglion santi » dell'aspra montagna che nella Divina Commedia adducono al Paradiso, simboleggiassero la impossibilità di raggiungere l'eccelsa altezza dantesca.

Ma poichè era pur necessario tracciare sul monumento una via possibile per salire alla sommità, ideò, senza modificar nulla dell'assieme, tante scale scavate come in rupe nel fronte degli scaglioni stessi, di modo che, salito il primo scaglione, sul ripiano di questo si trovi pronta la scala del secondo, e così via via a zig zag fino alla cima. Il Laurenti tiene poi in serbo altre proposte pratiche e definitive tenendo conto del contributo portato dalla scienza alle esigenze della vita e della società odierna.

Il grande tempio circolare dovrebbe accogliere tutto quanto fu scritto e pubblicato intorno a Dante. (E. V.)

La Cena di Leonardo e una proposta tedesca.

Leggiamo nella *Frankfürter Zeitung:* « L'affresco di Leonardo da Vinci in S. Maria delle Grazie in Milano si trova da secoli in tale stato da non dare ormai più che una pallida idea della sua bellezza. Sarebbe tempo prima della rovina completa che lo sottrarrà per sempre, di ricostruirlo e farlo rivivere. Questo tentativo è stato fatto da un artista tedesco, Rodolfo Stang. La sua « Ricostruzione » della « Cena » si trova esposta presso la Società artistica di Francoforte e risponde perfettamente all'aspettativa, giacchè Stang ha studiato instancabilmente il Cenacolo Vinciano dal 1874 ad oggi ed ha potuto farne rivivere l'anima ed i colori ». Il posto della meravigliosa ricostruzione di Stang, conclude la « Frankfürter Zeitung » sarebbe.... il Refettorio di S. Maria delle Grazie di fronte all'affresco in rovina.

Per la vecchia incisione dello Stang veggasi in questo Bollettino sotto: *Ruland.*

La firma segreta di Leonardo.

Il sig. Max Lautner, critico d'arte, di Berlino, ci ha mandato un gruppo di curiose fotografie, accompagnate da una altrettanto curiosa illustrazione manoscritta. Egli dichiara che in seguito a lunghi e pazienti studi ha scoperto la sigla di Leonardo riscontrandola in tutte le opere che sono indubbiamente autentiche, e ha potuto, mediante difficili procedimenti fotografici, raggrupparne le lettere, leggerla e renderla percettibile ad ogni persona non analfabeta.

Queste firme segrete, dic'egli, sono state usate da tutti i grandi artisti fino al secolo XIX; quella di Leonardo è formata dalle lettere L e V e si riscontra in tutte le sue opere non eccettuati i più piccoli disegni e anche..... sui suoi lavori di plastica, sul S. Giovanni e sulla Flora, per esempio, di Berlino e sulla Clizia del Museo Britannico!

Anzi è su questi lavori secondo il sig. Lautner, che queste sigle maggiormente risaltano: del S. Giovanni ne è pieno lo zoccolo, la Flora ne ha dappertutto disseminate sul viso. Pare anzi Leonardo si compiacesse specialmente di imprimerle sulla faccia dei suoi personaggi. La testa della « Belle Féronnière » e del Bacco ne offrono, sempre secondo il signor Lautner, numerosi esempi.

Una volta in possesso di queste sigle il sig. Lautner si è armato di pazienza ed è riuscito a scoprire altri dipinti che nessuno aveva mai pensato di attribuire a Leonardo. Così il Battesimo di Gesù, dell'Accademia di Firenze, che si attribuisce al Verocchio, è opera giovanile del Vinci. Due quadri rappresentanti un paesaggio con S. Giovanni Battista che predica alla folla, posseduti dal sig. Brück (Berlino, Bülowstrasse, 20) sono di Leonardo.

Se noi potessimo riprodurre le fotografie inviateci dal signor Lautner, i nostri lettori si divertirebbero assai nel vedere la testa della Gioconda decomposta... fotograficamente e cosparsa di L. e di V. e sopratutto si diletterebbero nel cercare la mano di Leonardo nei due quadri del sig. Brück. (E. V.).

Nuovi regesti Vinciani.

Sul Repertorium für Kunstwissenschaft (XXXIV) il dott. Woldemar von Seidlitz pubblica una serie di brevissimi regesti Vinciani (*Regesten zur Leben Leonardo da Vincis, mit zusatzen von G. Gronau*) riproducendo il sommario di tutti quelli da noi pubblicati nel 1° e 2° fascicolo della *Raccolta Vinciana* e aggiungendone parecchi di nuovi in modo da porre sott'occhio allo studioso una completa cronologia vinciana sulla base degli studi più recenti. Noi, seguendo le indicazioni bibliografiche del nostro illustre amico, compileremo regesti un po' più estesi, sul tipo di quelli già pubblicati, e li inseriremo nel prossimo fascicolo a fine di rendere completa il più possibile anche la nostra serie.

Il furto della « Gioconda ».

Il 21 agosto veniva rubata nel Museo del Louvre la « Gioconda ». La notizia del furto audacissimo corse fulminea per tutto il mondo, tanta era la popolarità di quel capolavoro. Più grave iattura l'Arte non poteva subire. Le congetture furono infinite: le indagini attive e febbrili; ma fin'ora tutto fu inutile: il sorriso della Gioconda non incanterà forse più i visitatori del Salon Carrè. Tutto s'è detto a proposito della sicurezza nei Musei, e può darsi qualche cosa di buono esca da tante recriminazioni; ma sarà una magra consolazione. La Gioconda è scomparsa.

La *Raccolta Vinciana* ha riunito molti giornali che narrano e commentano il triste avvenimento; ma sarà grata a quegli Aderenti che vorranno accrescere il *dossier* con altri contributi di giornali, specialmente stranieri.

In seguito al furto della « Gioconda » la Società degli Artisti italiani a Parigi prendeva l'iniziativa di un pellegrinaggio ad Amboise, al quale partecipò gran numero di amatori d'arte italiani e francesi, e lo stesso ambasciatore d'Italia on. Tittoni. L'idea di questa gita fu opportuna e geniale.

La « Gioconda » è stata oggetto d'una Rivista umoristica ideata dal conte Giuseppe Visconti di Modrone e recitata, a scopo di

beneficenza, nel teatro del suo palazzo da signori e dame dell'aristocrazia milanese.

Critiche alla Commissione reale per la pubblicazione nazionale dei manoscritti di Leonardo.

Sulla « Libertà » di Piacenza, del 20 Novembre 1911, il signor Umberto Biasioli, in un lungo articolo che rivela competenza negli studi vinciani, critica la Commissione Reale per la pubblicazione delle Opere di Leonardo. Pur riconoscendo le doti delle persone eminenti che ne fanno parte, deplora che siano rimasti fin ora esclusi i veri specialisti in questi studi e non si sia fatta neppur parola della *Raccolta Vinciana.*

Per la conservazione dei dipinti.

Nel « Corriere della Sera » del 3 febbraio 1911 Ugo Ojetti dice esagerate le accuse fatte agli ispettori degli Uffizi per la lavatura di alcuni dipinti famosi. Trova che è necessario provvedere alla conservazione di altri dipinti, tra i quali l'Adorazione dei magi, e vorrebbe che di questo il Ministero si assumesse la responsabilità senza lasciarla tutta sulle spalle degli Ispettori delle Gallerie.

Un libro di Luca Beltrami sul Luini ed i Restauri del Monastero maggiore.

L'anno scorso il Sen. Beltrami aveva pubblicato l'elegante volumetto sugli affreschi della Pelucca da noi analizzato a pagina 16. Ora, mentre il Bollettino è in macchina, esce il bel volume: *Luini. 1512-1532, Materiali di Studio,* con 440 illustrazioni. La *Raccolta* ne parlerà nel prossimo fascicolo. Per ora ci preme avvertire che l'edizione, di sole trecento copie, a lire venti, si vende a totale vantaggio dei restauri della chiesa di S. Maurizio in Milano. Le copie sono depositate presso la Sovrintendenza dei Monumenti di Lombardia, Via Brera 28, e presso la Ditta Bonomi nella Galleria Vittorio Emanuele.

NECROLOGI

GUSTAVO UZIELLI.

La morte di Gustavo Uzielli è un lutto per gli studi italiani. La prodigiosa versatilità del suo ingegno e la disparità delle materie trattate nelle sue innumerevoli pubblicazioni renderanno difficile l'opera de' suoi biografi. Fin ora non sono usciti che pochi e brevi cenni necrologici, troppo pochi e troppo brevi per il merito dell'uomo, dove ciascun autore mette in rilievo, come del resto siamo costretti a far noi, quell'aspetto della complessa figura di lui che più lo interessa.

Era nato a Livorno nel maggio del 1839. Cominciò la sua nobile carriera combattendo per l'indipendenza della patria, nel 1859 in Lombardia come soldato d'artiglieria, nel '60 in Sicilia come ufficiale Garibaldino: alla difesa di Porta Capua il 1° ottobre meritò la medaglia al valor militare. Più tardi prese parte alle campagne del Trentino. Poi si diede agli studi cominciando colla matematica, la mineralogia e la cristallografia, ne' quali i competenti dicono abbia stampato un'orma profonda.

Ma il suo nome è in modo particolare e indissolubilmente legato a Leonardo da Vinci. Fu tra i primi che, dopo l'unificazione dell'Italia, rinnovellarono gli studi leonardeschi, con tanta dottrina iniziati sulla fine del secolo XVIII dal Venturi; fu tra i primi che patrocinarono la pubblicazione de' manoscritti vinciani e senza dubbio il primo a formulare un vasto piano a questo scopo. L'idea d'una pubblicazione vinciana cominciò a ventilarsi fin dal 1872 quando si inaugurò a Milano il monumento a Leonardo, e il Governo, rappresentato da Cesare Correnti, interpellò al proposito i due Leonardisti più autorevoli: L'Uzielli e Gilberto Govi: questi sosteneva che i manoscritti dovessero pubblicarsi parzialmente e per estratti, quegli voleva la pubblicazione intiera e testuale. Prevalse l'opinione del Govi e si diede

alle stampe il *Saggio sulle opere di Leonardo da Vinci*, ma il tempo ha dato piena ragione all'Uzielli che in seguito non cessò di far propaganda e di sostenere anche polemiche per la pubblicazione nazionale di tutti i manoscritti.

Innamorato di Leonardo consacrò a quella grande figura venti anni di assidui studi, i cui frutti furono le poderose *Ricerche;* opera disorganica, se si vuole, perchè l'Uzielli non aveva attitudine al lavoro di sintesi e di composizione, ed egli stesso lo confessava, ma poderosa, e fondamentale per la copia di documenti messi in luce e per la solidità della critica con cui seppe vagliarli. La molteplicità degli studi da lui coltivati, matematici, geologici, storici, le lunghissime indagini su Paolo dal Pozzo Toscanelli che diedero vita ad un'altra opera colossale, le frequenti polemiche alle quali lo trascinava il suo carattere battagliero, non valsero a distrarlo nemmeno negli ultimi anni dalla figura di Leonardo. Egli aveva preparato un altro volume di seguito alle *Ricerche*, e me lo mostrò due anni or sono nel suo studio di via Sant'Egidio dove andavo a trovarlo ogni qual volta mi recassi a Firenze. Ei mi narrava, addolorato, come l'editore, memore dello scarso esito commerciale degli altri due volumi, non voleva pubblicare quest'ultimo se non quando l'autore gli avesse dato una forma organica e sintetica in modo da raccomandarlo al gran pubblico. E questo l'Uzielli non sapeva risolversi e fare perchè era cosa contraria alle sue attitudini. Ora sarebbe male che tutto il suo lavoro venisse lasciato invecchiare ignoto agli studiosi: l'Uzielli, è vero, disponeva nel suo testamento che i suoi manoscritti fossero depositati presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, e vi rimanessero sigillati per buon numero d'anni: ma da questa disposizione si possono escludere, senza tema di andar contro la volontà di lui, almeno i documenti che aveva raccolto, ordinato e trascritto con molta cura. Non si può credere volesse egli impedire che venissero dati alla luce col suo nome documenti che, presto o tardi, sarebbero poi usciti per merito d'altri. Per queste ragioni il Nobile Capitano Paolo Uzielli, esecutore testamentario del compianto professore, gentilmente aderendo alle nostre richieste, ci ha or ora trasmesso il grosso volume, manoscritto, di documenti, dandoci facoltà di pubblicare nei nostri Bollettini, o per esteso o in regesto, tutto quanto vi troveremo di ancora inedito. E questo saremo ben lieti di fare nei prossimi fascicoli. (E. Verga).

CORNELIO VON FABRICZY.

Il 5 ottobre del 1910 moriva in Stuttgart (Würtenberg) dove risiedeva fin dal 1880, uno dei più intelligenti e attivi indagatori del Rina-

scimento italiano, Cornelius von Fabriczy. Egli era aderente della Raccolta Vinciana, e noi avemmo la fortuna di conoscerlo personalmente e d'apprezzarne la cortesia e la bontà che erano pari all'ingegno e all'ardore per gli studi.

Nato a Lentschau, in Ungheria, nel 1839, studiò alla scuola superiore tedesca d'Architettura e fu sino al 1875 un attivo ingegnere ferroviario. Quindi seguì la sua inclinazione per le indagini storiche e il suo amore per i monumenti pittorici del Rinascimento italiano. Ogni anno si recava in Toscana, e frugava indefessamente negli archivi e nelle Biblioteche accompagnando la ricerca coll'esame diretto dei monumenti nei grandi e nei piccoli centri. La sua modestia e l'affabilità dei suoi modi, la facilità con cui parlava l'italiano, l'entusiasmo per le bellezze artistiche del nostro paese, la perseveranza colla quale insisteva ne' suoi studi, lo rendevano dappertutto ospite gradito e desiderato.

L'Architettura e la scultura erano i suoi campi preferiti. Nel 1892 scrisse un'opera monumentale su Filippo Brunelleschi. Nel 1902 pubblicò i disegni di Giuliano di S. Gallo e il diligente lavoro sulle «Medaglie del Rinascimento italiano». Numerosissime monografie, di piccola mole, disseminò in Riviste, specialmente tedesche e italiane, le quali tutte dimostrano come egli ponesse l'indagine archivistica a fondamento della critica d'arte.

Il compianto von Fabriczy si è reso benemerito anche degli studi vinciani colle edizioni critiche del libro di Antonio Billi («Archivio storico italiano» 1891) e dell'«Anonimo Gaddiano» («Archivio storico italiano», 1893).

La Raccolta Vinciana memore della simpatia che le dimostrava, manda alla sua memoria un saluto reverente.

OLGA VON GERSTFELDT.

La Raccolta Vinciana sente il bisogno di ricordare ai suoi aderenti, specialmente a quelli italiani, questa bella figura di donna tedesca, innamorata dell'Italia, che alla storia e all'arte nostra applicò il suo ingegno e dedicò tutti gli entusiasmi della sua breve esistenza. Era sposa ad un nostro aderente, al D.r Ernesto Steimmann fervido amico del nostro paese, illustratore insigne della Cappella Sistina. Gli fu compagna in lunghe peregrinazioni attraverso la penisola, cooperatrice in una lunga serie di studi sino a che a Roma la colse la morte. Il marito, inconsolabile, volle, con pietoso pensiero, raccogliere in un volume gli studi originali di lei, e le poesie d'una vena fresca e dolcissima. Ella s'era occupata di Leonardo nello studio su Milano e gli Sforza da noi analizzato a pag. 36; una buona parte degli studi com-

presi in questo volume son dedicati a rievocare le bellezze dell'arte, i tesori del pensiero o la genialità della vita del Rinascimento italiano. Rievoca in quelle pagine il fascino di Cremona e la gloria dei suoi maestri di violino, la dolce melanconica poesia della regione e dell'arte umbra, il fremito giocondo de' carnevali veneziani. E pieno d'impressioni e di ricordi italiani è il volume di poesie che aveva preparato col titolo: *Sturm und Still*. Della coltura italiana, ch'Ella erasi così mirabilmente assimilata, si ha pure un chiaro riflesso nel suo stile; è il suo un tedesco facile e piano, un periodare snello e rapidamente sintetico. Anche scrivendo nella propria lingua ella pensava italianamente. A Firenze aveva conosciuto Emilia Peruzzi e frequentatone il salotto; (uno dei migliori profili di quella insigne donna fu scritto dal signor Steinmann). Sopra tutte le città italiane ammirava Roma, e là col marito risiedeva una metà dell'anno, all'ultimo piano del palazzo Monti, in faccia al Campidoglio. Là soleva ricevere ogni sabato al the delle cinque, e nel suo salotto conveniva il fiore della colonia straniera e molta parte dell'aristocrazia dell'ingegno e del sangue di Roma, giacchè ella parlava l'italiano come la sua lingua nativa. In quella casa ella perdette, pochi anni or sono, la madre, che riposa all'ombra dei cipressi e dei pini nel cimitero protestante di Porta S. Paolo; in quella casa ella morì, e l'ultimo suo sguardo cadde sul Campidoglio mentre lo indorava un roseo tramonto d'aprile. (E. Verga).

INDICE

Ettore Verga — La « Raccolta Vinciana » nel settimo anno di vita . . . . . *Pag.* 3
Elenco degli Aderenti . . . . . » 5
Elenco e analisi delle pubblicazioni pervenute alla Raccolta dal luglio 1909 al dicembre 1910 . . . . . » 13
Disegni, incisioni, fotografie, medaglie . . . . . » 121
Ettore Verga — Bibliografia Vinciana . . . . . » 125

Varietà Vinciane.

Solmi Edmondo — Leonardo e la sollevazione d'Arezzo del 1502 . . . . . » 133
Solmi Edmondo — Leonardo da Vinci e Nicolò Spinelli . » 138

Appunti.

Un progetto di monumento a Dante in Roma, da un disegno di Leonardo — La Cena di Leonardo e una proposta tedesca — La firma segreta di Leonardo — Nuovi regesti Vinciani — Il furto della Gioconda — Critiche alla Commissione reale per la pubblicazione dei manoscritti di Leonardo — Per la conservazione dei dipinti — Un libro di Luca Beltrami sul restauro del Monastero maggiore . . . . . » 144

Necrologi.

Gustavo Uzielli — Cornelius von Fabriczy — Olga von Gerstfeldt . . . . . » 149

Sono Aderenti *alla* Raccolta Vinciana

coloro i quali avranno a questa data incremento coll'invio di pubblicazioni, disegni, incisioni, fotografie, documenti, scritti od altri contributi per studi riguardanti Leonardo, od aventi attinenza coll'opera sua;

coloro i quali, non avendo opportunità di inviare alla Raccolta *tali contributi, vorranno concorrere al maggior decoro della sua sistemazione, oppure terranno la* Raccolta *al corrente delle pubblicazioni e degli argomenti d'interesse vinciano.*

Sarà data notizia dell'incremento della Raccolta *mediante pubblicazione periodica, riservata a quegli Aderenti che nel biennio precedente si siano segnalati per contributi od informazioni: tale pubblicazione potrà prestarsi anche a qualche breve nota di argomento vinciano.*

La Raccolta Vinciana *rimane a disposizione degli Aderenti in una Sala dell'Archivio Storico Civico nel Castello Sforzesco, colle norme vigenti per le consultazioni in detto Archivio: il quale è aperto agli studiosi tutti i giorni non festivi, dalle 11 alle 15, e rimane chiuso quaranta giorni l'anno. La Direzione dell'Archivio si presterà anche, nei limiti che le saranno consentiti, a fornire informazioni e ad agevolare i rapporti fra gli Aderenti nell'interesse degli studi vinciani.*

Indirizzo Raccolta Vinciana — Archivio Storico, Castello Sforzesco, MILANO.

ND
623
L5R3
fasc.7

Raccolta vinciana

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY